INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA
E TECNOLOGIA DO CEARÁ
CURSO DE LICENCIATURA EM ARTES VISUAIS

ALEXANDRE DE ALBUQUERQUE MOURÃO

MINIMANUAL DA ARTE GUERRILHA URBANA:
“ARTE ATIVISTA E AÇÃO EDUCATIVA DO COLETIVO APARECIDOS POLÍTICOS”

FORTALEZA
2013

CURSO DE LICENCIATURA EM ARTES VISUAIS

ALEXANDRE DE ALBUQUERQUE MOURÃO

MINIMANUAL DA ARTE GUERRILHA URBANA: "ARTE ATIVISTA E AÇÃO EDUCATIVA DO COLETIVO APARECIDOS POLÍTICOS"

Trabalho apresentado como conclusão do Curso de Licenciatura em Artes Visuais, do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará, como requisito para obtenção do título de Licenciado em Artes Visuais.

Orientador: Prof. Ms. Herbert Rolim de Souza

FORTALEZA
2013

INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA
E TECNOLOGIA DO CEARÁ

CURSO DE LICENCIATURA EM ARTES VISUAIS

Título do Trabalho: Minimanual da Arte Guerrilha Urbana: Arte Ativista e Ação Educativa do Coletivo Aparecidos Políticos
Autor: Alexandre de Albuquerque Mourão

Defesa em: 10 / 05 / 2013 NOTA OBTIDA: 10,0

Banca Examinadora:

____

Prof. Herbert Rolim de Souza
Doutorando em Belas Artes pela Universidade de Lisboa, Portugal

____

Prof. Wendel Alves de Medeiros
Especialista em Design

____

Prof. Sandra Helena de Souza
Especialista em Teoria Dialética

FORTALEZA
2013

Prof. Nathan Matos Magalhães (Reg.Nº 103269 – UFC / CE) ∴ Lattes: http://lattes.cnpq.br/9405242254363930
E-mail: nathanmatosm@gmail.com ∴ Cel.8796-6161

DECLARAÇÃO DE REVISÃO

Declaro para os devidos fins que eu, Prof. Nathan Matos Magalhães (CREg.Nº 103269/UFC-CE, CPF: 003.267.623.96), empreendi no período de 17/06/2013 a 20/06/2013 serviços de Revisão ortográfica – gramatical no objeto textual designado como **MINIMANUAL DA ARTE GUERRILHA URBANA: "ARTE ATIVISTA E AÇÃO EDUCATIVA DO COLETIVO APARECIDOS POLÍTICOS"**, cuja natureza textual circunscreve-se no gênero *TCC – Trabalho de Conclusão de Curso* – e cuja autoria pertence, em sua completude (conforme desígnios da Lei de Direito Autoral Nº 9610/98), a **Alexandre Albuquerque Mourão**, estando o cliente sem dívidas a saldar no que concerne aos trâmites financeiros empreendidos para o referido trabalho e serviços prestados.

Fortaleza, 21 de junho de 2013.

Prof. Nathan Matos Magalhães

AGRADECIMENTOS

À minha família que sempre esteve presente.

Aos meus parentes, tios, avós e primos.

Aos meus amigos de coletivo.

Aos amigos de movimentos sociais.

Aos meus professores do Curso de Psicologia e do Curso das Artes Visuais.

E, por fim, a todos que se aproximaram dos Aparecidos Políticos nesses mais de três anos de existência.

Tente de novo. Erre de novo. Erre melhor.
(Samuel Beckett)

RESUMO

A partir da referência e memória a um dos mais importantes livros de resistência à ditadura militar, o *Minimanual do guerrilheiro urbano*, de Carlos Marighella, nos propomos a apresentar experiências de arte urbana realizadas nos últimos três anos pelo coletivo Aparecidos Políticos, de Fortaleza-CE. Com uma metodologia de pesquisa em artes, introduziremos esse *Minimanual* abordando o terreno que propiciou a nossa pesquisa. Em seguida, na "Teoria da Pesquisa do Guerrilheiro Artístico Urbano" abordaremos a arte e a educação inseridas no contexto da repressão militar para, posteriormente, refletir sobre as "Técnicas da Arte Guerrilha Urbana": arte/educação, intervenção urbana e arte ativista. No sentido de propiciar às novas gerações um vasto leque de possibilidades criativas de ação política, sem perder a autonomia da arte, iremos apresentar exemplos de artistas, coletivos e iniciativas, tanto da década de 1960/70 como da atualidade, que se propunham a pensar diferentes métodos, táticas e estratégias de combate às injustiças sociais e aos resquícios da ditadura. Tal possibilidade será mais desenvolvida com a exposição de "tipos de ações de arte guerrilha urbana", como performances, escrachos, rebatismos e uso de rádios livres realizados pelos Aparecidos Políticos e outros agrupamentos que vêm dando outro caráter às atuais reivindicações por justiça, memória e verdade.

Palavras-chave: Arte Guerrilha, Ditadura Militar, Arte/Educação

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 : Intervenção no encontro Praça/ Casa 16
Figura 2 : Semana de Arte Urbana Benfica 17
Figura 3 : Auditório Castelo Branco – IFCE 32
Figura 4 : José Montenegro de Lima 33
Figura 5: Intervenção urbana em memória a José Montenegro................ 35
Figura 6 : Cartaz da rede de arte ativistas adbusters para o Occuppy....... 62
Figura 7 : Escrache do Grupo de Arte Callejero (Argentina) 65
Figura 8 : Cordão da Mentira 68
Figura 9 : Intervenção urbana os ex-sem-voto 72
Figura 10 : Ex-voto com as iniciais de Amaro Félix 73
Figura 11 : Intervenção em frente à Corregedoria 77
Figura 12 : Intervenção próxima à antiga cela da Polícia Federal 79
Figura 13 : Intervenção no CSU Pres. Médici 82
Figura 14 : CSU antes e depois do Rebatismo 82
Figura 15 : Rebatismo Popular da Praça do Preso Político Desaparecido. 84
Figura 16: Apropriação de novo nome da praça por Jornal 84
Figura 17 : Feira da Memória 85
Figura 18 : Intervenção Urbana pelo Ar em Recife-PE 91
Figura 19 : Exposição Ocupação Rádio Arte 92
Figura 20 : Participação na Rádio Muda, Campinas-SP 98
Figura 21 : Na Associação dos Torturados da Guerrilha do Araguaia – PA 101
Figura 22 : Visita a família de camponeses 102
Figura 23 : Intervenção na antiga base militar de Bacaba – PA 103
Figura 24 : Cortejo Arte e Memória em Movimento 105
Figura 25 : Oficina no Encontro das Juventudes 107
Figuras 26, 27 : Visita de estudantes da rede pública de ensino à exposição 108

SUMÁRIO

1. UMA INTRODUÇÃO DA ARTE GUERRILHA URBANA 08

1.1 Preparação e formação da pesquisa de campo 14

2. TEORIA DA PESQUISA DO GUERRILHEIRO ARTÍSTICO URBANO... 19

2.1 Repressão e resistência nas artes durante a ditadura militar.................... 20

2.2 A educação no contexto da ditadura militar e da justiça de transição...... 27

2.3 Teorias Crítico-reprodutivistas da educação 30

2.4 Teoria Crítica da Educação.. 34

3. A TÉCNICA DA ARTE GUERRILHA URBANA....................................... 36

3.1 A Arte/Educação como mediação ativista... 36

3.2 A Intervenção Urbana.. 38

3.3 A Arte Ativista.. 40

4. SOBRE ALGUMAS INICIATIVAS DE ARTE GUERRILHA..................... 46

4.1 Na década de 60 e 70 49

4.2 Na atualidade 57

5. SOBRE ALGUNS TIPOS DE AÇÃO PARA O GUERRILHEIRO ARTÍSTICO URBANO.. 70

5.1 Colagem.. 71

5.2 Escracho ou Esculacho... 74

5.3 Performance 78

5.4 Rebatismo Popular.. 80

5.4.1 CSU Presidente Médici para CSU Edson Luís............................. 81

5.4.2 Praça do Preso Político Desaparecido.. 82

5.4.3 Rua Laudelino Coelho... 86

5.5 Rádio Guerrilha.. 87

5.5.1 Na Semana Pernambucana de Artes Visuais................................ 89

5.5.2 No II Festival Latino Americano das Juventudes........................... 91

5.5.3 Na Exposição/Ocupação Rádio-Arte: memórias e resistências..... 92

5.5.4 Na Rádio Muda e na região da Guerrilha do Araguaia.................. 94

5.6 Táticas de Rua.. 104

5.7 Oficinas 106

5.8 Outras Intervenções 109

5.8.1 Desarquivando arquivos.. 109

5.8.2 Ditador merece homenagem? 110

6. ARTE GUERRILHA URBANA: escola para criação de ideias revolucionárias 111

7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.. 115

8. ANEXO: COLETIVOS, ORGANIZAÇÕES E MOVIMENTOS RECOMENDADOS... 124

1. UMA INTRODUÇÃO DA ARTE GUERRILHA URBANA

Quase 40 anos depois e o peso do real no simbólico:
Uma caixa, leitor, uma caixa.
Eu estava longe, mas via, como de perto, algo que se movia...
Eu imaginava o quão quente era ali, depois de anos em terra úmida.

E, de repente, o real pesou: as ossadas de uma pessoa.

Não queria ver, apesar de imaginar, o que estava ali na minha frente...
Como será que estavam esses ossos nessa caixa?
Ossos, que de tão fechados, mostravam um corpo cearense bem aberto...
bem aberto como nossas veias, nossos olhos, nossas memórias.

Sim! Eu me lembro! Mesmo aos meus 25 anos
que há 40 anos pessoas caíram por um 'crime'
...Eu me lembro e ainda escuto velhos carrancudos e bofejantes dizerem que
'eles mereciam'; 'era uma guerra'; 'bando de...'

Sim...Como não lembrar disso?
Como olhar pra aquela caixa e não escutar
um barulho vazio e ensurdecedor?

Esse peso, essa caixa.

Então, eu estava perto, mas via como de longe,
algo que se distanciava: Algo que fazia e faz,
em um inquietante silêncio como daquela caixa,
homens silenciarem em seus cargos públicos e em seus cômodos lares...
Algo que sempre fez esses homens se esquivarem ao serem apontados: TORTURADORES!

A distância leva isso...
Um peso que ainda sangra e cheira a corpo de gente vindo da terra...
Um peso tão forte – que sempre retorna – chamado: Justiça e Memória!

O poema acima foi escrito em seis de outubro de 2009, no calor da chegada dos restos mortais do cearense Bergson Gurjão Farias[1] – um dos únicos desparecidos políticos encontrados depois dos crimes de ocultação de cadáver e

[1] Bergson foi estudante de química e vice-presidente do Diretório Central dos Estudantes da Universidade Federal do Ceará, preso no congresso da UNE e expulso da faculdade, participou dos quadros de formação da Guerrilha da Araguaia – um dos maiores movimentos de resistência armada à ditadura militar. Desapareceu em oito de maio de 1972, tendo sido enterrado pela família, finalmente, em sete de outubro de 2009: 37 anos depois.

execução sumária cometidos pela ditadura militar. A escrita desses versos, assim como esse trabalho são, de certa forma, reverberações do que foi acompanhar a efetivação do direito sagrado ao sepultamento de uma pessoa desaparecida há 40 anos. Presenciar esse acontecimento histórico raríssimo na história da incipiente democracia brasileira me afetou de uma maneira que passou a ter repercussões várias em minha vida. Não imaginaria que a partir dali todos os âmbitos do meu pessoal, político e profissional estariam ligados a um acontecimento que para mim, na época com 25 anos, era "página virada". Não foi apenas o espanto de observar um corpo ser carregado dentro de uma pequena caixa, por dezenas de pessoas, nem tampouco presenciar a efetivação do direito de alguém enterrar um ente querido que me sensibilizou. Esses fatores importantíssimos se somaram a vários outros e as sensações, como descritas no poema, de angústia e alívio, foram afetadas por esse "peso do real" ensurdecedor e "com cheiro de sangue e de terra".

As mesmas reverberações desse poema encontram eco na referência, presente nessa monografia, à memória de um dos documentos mais importantes na luta pela resistência à ditadura militar: o livro *Minimanual do guerrilheiro urbano*, de Carlos Marighella (1969) – mais conhecido fora do Brasil. Retomar esse título, a partir de uma paráfrase adicionando o termo "arte", não se pretende uma apropriação romântica de uma palavra que vem sendo usada, na atualidade, até por agências de *marketing* e publicidade: a *guerrilha*. A ideia de *arte guerrilha* ou de um "guerrilheiro artístico urbano" tem fundamentação nas aproximações sempre presentes entre arte e política e vem sendo usada desde a década de 1960 – como iremos explicitar ao longo da pesquisa.

Sabemos dos riscos de apropriação dessa palavra. A ponderação e necessidade da desfetichização da palavra "guerrilha" é anunciada já nas páginas iniciais do documento histórico de Marighella ao qual fazemos referência: "O guerrilheiro urbano não é um homem de negócios em uma empresa comercial, *nem é um artista numa obra*." [Grifo nosso] (Marighella, 1968, p. 6). O que talvez um dos homens mais temidos pela ditadura quisesse anunciar era aquilo que mais os artistas-ativistas almejam defender: a arte não deve ser representada, deve ser vivida. O artista político não deve ser aquele que é congelado numa representação pictórica ou num monumento histórico, sendo assim paralisado em toda sua

potência de criação e transgressão: ele deve ser aquele que vive e luta pelo que acredita. Talvez alguns marxistas tradicionais observem a retomada ou a apropriação desse título como um “desvio pequeno-burguês”, tal qual se costuma apontar na semântica comum a alguns adeptos do materialismo histórico dialético. Entretanto, mal sabem alguns que Carlos Marighella foi um grande poeta – seus sonetos de qualidade chegaram a ter repercussão na sua juventude quando uma prova de matemática foi respondida por ele em versos[2].

Vale mencionar que a aproximação entre arte e política é uma iniciativa de artistas que quiseram se apropriar de práticas criativas na política e vice-versa. Uma mirada no passado dará conta de uma vasta gama de relações entre esses campos, aparentemente, tão distintos. Essa aproximação se dará de maneira consistente, e até radical, naquela que foi considerada a primeira revolução operária, a Comuna de Paris: o pintor realista Gustave Coubert, por exemplo, participou ativamente dos quadros revolucionários, dirigiu uma Federação dos Artistas e chegou a organizar a derrubada de um monumento em homenagem a Napoleão, na Praça Vendôme, sendo condenado e exilado após o fim da *Comuna*. A disseminação de ideias pela chamada *Agitação e Propaganda* em meados de 1920, na União Soviética, foram também algumas iniciativas de aproximação entre arte e política. Porém, o perigo da instrumentalização da arte como uma propaganda ou um mero meio, perdendo assim a autonomia da mesma, foi alertado pela escrita do *Manifesto por uma arte revolucionária independente* (1938), por Leon Trotsky e o surrealista André Breton.

Outro ponto de possível ceticismo, por parte de alguns setores de esquerda, à apropriação “artística” do método de *guerrilha* também pode ter relação com os conflitos presentes dentro do meio resistente na época da ditadura militar; de certa forma, era recorrente o confronto entre militantes que pegavam em armas e aqueles que preferiam realizar peças de teatro ou documentários. "O tiro é a razão de existir do guerrilheiro urbano" frisava Marighella. Muitas vezes ao campo artístico foi relegado um caráter secundário e “subjetivo” – não que fosse dispensável – mas a criação artística não era tão importante já que a luta de classes era movida pela economia e não por tintas, versos ou negativos. Sem querer adentrar nessas

---

[2] Ver o livro "Marighella – O Guerrilheiro que incendiou o mundo", de Mário Magalhães.

discussões (nossa opinião a respeito desse conflito será abordada em seguida), o que importa em nível de problematização é que a conjuntura dos anos de 1960 já não é a mesma hoje em dia. A retomada da palavra *guerrilha* tem necessariamente a ver com outra significação em outro tempo histórico, como também a uma necessidade de se reapropriar e disputar essa palavra que vem sendo cooptada pela economia de mercado e sendo domesticalizada numa certa "subversão" controlada.

Por outra perspectiva, a retomada da memória do *Minimanual*[3], talvez seja temerosa a militares golpistas e conservadores que, à época, temendo o fim da ditadura militar, rotulavam praticamente todas as ações da resistência (armadas ou não) como "ações terroristas". Do cidadão comum, passando pelo artista e o jornal de oposição, até o militante político tradicional, todos eram apontados como "terroristas" e "subversivos", na tentativa de se humilhar e destituir publicamente quem não concordasse com o regime de exceção. De fato, Marighella usou a palavra terrorismo em seu livro, todavia esclarecendo que "os atos revolucionários e a sabotagem não visam inquietar, amedrontar ou matar o povo. Eles devem ser utilizados como tática para combater a ditadura. […] Ao terrorismo que a ditadura emprega contra o povo nós contrapomos o terrorismo revolucionário"[4]. E complementava: "Quanto ao sistema de transportes e comunicações do inimigo […], o único cuidado [ao fulminá-lo] é não causar mortes e danos fatais aos passageiros" (Marighella, 1969, p. 45).

O uso de armas para resistir a uma ditadura, tendo como mote o direito à resistência presente e garantida até em legislações internacionais, fato ocorrido, por exemplo, pelos *Partisans* quando resistiram armados à ocupação nazista na França, talvez não seja tão compreendido por uma geração que não passou por um regime repressor e autoritário. O contexto era outro e o uso das armas foi um último recurso, depois de várias iniciativas de resistência a desaparecimentos, estupros e torturas que não davam sinais de término. Infelizmente, vinte anos de duração do maior

---

[3] Segundo Mário Magalhães, o general-de-brigada Durval Andrade Nery flagrou um exemplar do best-seller de Marighella na biblioteca da Escola das Américas, no Panamá, centro militar americano de formação de oficiais estrangeiros. (Magalhães, 2012, p. 504)

[4] Segundo trecho do artigo "Operações e táticas guerrilheiras" , citado por Mário Magalhães, no livro "Marighella, o guerrilheiro que incendiou o mundo" (2012).

regime militar da história do Brasil, construído a base de coturnos e cassetetes, ainda inculca no imaginário social a “teoria dos dois demônios”, que se utiliza de argumentações do tipo “os dois lados erraram e se excederam”. Como talvez alguns mais jovens não saibam,

> Um dos fundamentos da democracia ocidental consiste no direito de resistência. Em última instância, ele afirma que toda ação contra um Estado ilegal é uma ação legal. O filósofo liberal John Locke lembrava que assassinar o tirano não era crime, pois homens livres não se submetem a grupos que tomam o poder pela força e impõem um regime de exceção e medo. (Safatle, 2011, p.1)

Enfim, como salientamos, o importante é que vivemos em outro período histórico. Seguindo a insígnia “para que não se esqueça, para que não mais aconteça”, esse *Minimanual da arte guerrilha urbana* tem como objetivo pensar novas e criativas táticas de ação para artistas e movimentos sociais, relacionando arte, política e educação, num contexto atual de imensa concentração de renda, injustiças sociais e criminalização dos movimentos sociais. Não temos a expectativa nem a pretensão de chegar até onde o *Minimanual* de Marighella foi – com certeza um livro mais audacioso –; apenas pretendemos apresentar algumas breves experiências de um coletivo artístico que vem se apropriando de memórias e documentos passados e os ressignificando num outro contexto histórico.

Se o *Minimanual do guerrilheiro urbano* foi escrito a partir das experiências da Ação Libertadora Nacional – com seus erros e acertos –, esse *Minimanual* surge como uma coletânea de algumas ações do coletivo que é objeto de estudo dessa pesquisa: *Os Aparecidos Políticos*. Surgidos no momento em que um dos seus integrantes presenciou a chegada dos restos mortais do já mencionado Bergson Gurjão Farias, em uma melancólica tarde de 2009, o relampejo daquela memória vem resgatando o espírito daquele jovem guerrilheiro desaparecido na selva brasileira da região do Araguaia. A pesquisa e leitura de uma série de documentos históricos (imagens, vídeos e áudios) foram se integrando cada vez mais de maneira consistente à educação e à arte no processo criativo dos *Aparecidos*.

Apesar de possuirmos várias ressalvas em torno da academia e do ambiente universitário, ainda matriz de pensamentos elitistas e conservadores, vale salientar

que nosso coletivo surge dentro da contradição na vivência desse ambiente. Assim, como acreditamos que todos os espaços devem ser ocupados – e a academia é um deles –, o surgimento dos *Aparecidos Políticos* veio ancorado em situações políticas atuais que propiciaram o exercício do pensamento crítico (ainda bem que nos dias de hoje temos a possibilidade disso). Nesse texto seguiremos algumas das regras necessárias à escrita acadêmica, mas tentando expor, minimamente, a atmosfera de espontaneidade presente nas ruas e no espaço urbano. Apresentaremos, em um primeiro momento, uma experiência que propiciou a consolidação de um dos três pilares (arte, educação e política) do coletivo, inicialmente, nas práticas de arte pública relacional no grupo Meio-Fio Pesquisa Ação[5]. Este *Minimanual* justifica-se pela necessidade de investigar experiências práticas reflexivas, suas relações com minha formação de arte-educador e em como a arte ativista pode ser utilizada nas práticas pedagógicas e relacionais da educação.

Seguindo a analogia a alguns tópicos do livro *Minimanual do guerrilheiro urbano*, denominamos o primeiro capítulo como “Teoria da Pesquisa do Guerrilheiro artístico urbano”. Nele abordaremos a repressão e a resistência nas artes durante a ditadura militar, seguido de uma exposição da educação no contexto desse período, para chegar às teorias crítico-reprodutivistas e teorias críticas da educação. Essa contextualização teórica permitirá chegar ao capítulo das “Técnicas de arte guerrilha urbana” que são a arte/educação, a intervenção urbana e a arte ativista. No capítulo quatro, abordaremos alguns grupos de arte guerrilha da década de 1960/70 e da atualidade. Posteriormente, iremos expor as diversas experiências dos *Aparecidos Políticos* com a ressignificação e reapropriação documental de imagens, textos, áudios e vídeos da ditadura militar através das práticas de colagem dos rostos dos desaparecidos políticos, escraches (ou esculachos), grafite em ex-centros de detenções e tortura, rebatismos populares de prédios públicos com nomes de ditadores, práticas de difusão de rádio frequência livre com relatos de torturados e oficinas de formação.

Como metodologia de trabalho será empregada o sistema de Pesquisa em Artes, valorizando os aspectos subjetivos e objetivos sobre Arte/Educação com

---

[5] Ver próximo tópico.

aproximações de caráter acadêmico científico, apoiando-se nos estudos bibliográficos, na prática reflexiva e no método qualitativo.

1.1 Preparação e formação da pesquisa

Um cineasta argentino, chamado Fernando Birri, define a utopia como o horizonte. Aproximando-nos dois passos, o horizonte se afasta dois passos; aproximando-nos dez, ele se distancia mais dez. E quando nos perguntamos para quê serve a utopia, se jamais a alcançaremos, Birri nos responde: "ela serve para isso – para que não deixemos de caminhar"[6]. O debate das utopias para nossa geração, confessamos, é um debate raro: geralmente nossos colegas só pensam em passar num concurso público, comprar um carro e ter sua casa para morar. Mudar o mundo para quê? Isso dá trabalho e já está fora de moda. Do mesmo modo o assunto é pouco discutido em sala de aula, sobretudo nas aulas de arte, e quando se menciona, faz-se apenas numa perspectiva histórica sem nenhum vínculo com o presente.

No entanto, eis que as rodas-vivas da história, repentinamente, vêm para mostrar o contrário do discurso destituidor de ideias de transformações sociais: temos presenciado revoluções árabes, ocupações de praças, protestos globais e cotidianas lutas de diversos movimentos sociais. No entanto, o que isso tem a ver com a abordagem proposta para esta pesquisa? O que isso tem a ver com a justiça de transição[7] e arte guerrilha? Qual a relação dessas questões com a educação? Em que sentido a arte ativista pode contribuir para uma formação crítica e participativa de um estudante frente ao contexto social em que vive? Estas questões começaram a me inquietar antes mesmo da formação do coletivo *Aparecidos Políticos*. As possibilidades de articulação da arte com aspectos da vida cotidiana, da realidade social e política, vieram desde minha participação no movimento estudantil secundarista, mas foi com minha participação no grupo de pesquisa do

---

[6] Algumas referências, principalmente na Internet, citam Eduardo Galeano como autor da frase. No entanto, o próprio Galeano já confirmou a autoria à Birri, no vídeo "Sangue Latino", dirigido por Felipe Nepumuceno.
[7] Justiça de transição se refere a um conceito de garantia de direitos na transição de uma ditadura para uma democracia.

curso de Licenciatura em Artes Visuais, denominado “Meio-Fio Pesquisa-ação” que passaram a ter um caráter mais maduro e consistente[8].

No Meio-Fio, tive a oportunidade de conhecer uma vasta gama de trabalhos de artistas que passaram a realizar suas criações não mais centradas na “forma” artística, e sim no “conceito”. Foi nesse grupo de pesquisa que pude compreender mais claramente o percurso, na história da arte, de práticas estéticas que iniciaram embasadas na *forma*, passaram pelo *conceito,* até chegarem à *performance e à intervenção urbana*. Todavia, as contribuições desse grupo não param por aí: através de reuniões semanais, com outros artistas, educadores e, em alguns momentos, outros profissionais, pude realmente estudar arte num sentido ampliado.

Nas reuniões do grupo, também praticávamos uma das propostas de ensino horizontal. Apesar da presença de um coordenador, possuíamos a liberdade de escolher temas para discussão e apresentar propostas que, de fato, eram realizadas. Uma das minhas primeiras experiências enquanto integrante daquele coletivo foi a apresentação de um seminário sobre alguns dos princípios da Metodologia da Pesquisa-ação, como também, de algumas correntes de pensamento presentes na ciência moderna. O interessante daqueles momentos era que não estudávamos somente arte, mas observávamos as possibilidades de interação da mesma com outros saberes.

A primeira grande atividade que pude organizar, junto aos outros integrantes do Meio-Fio, foi a Intervenção Urbana denominada “Praça/Casa”, em dezembro de 2008. Um dos objetivos da Intervenção era:

> Desenvolver um plano que ampliasse o sentido de sala de aula para além do seu caráter tradicional, tanto no que dissesse respeito ao lugar da arte na formação do artista, enquanto prática, como em relação à construção de conhecimentos que a fundamentasse como pesquisa, além de sua ressonância junto ao público. (Rolim *et al*, 2010, p .54)

[8] Como esse trabalho se centra nos aspectos acadêmicos, focarei minha experiência nesse âmbito. Mas vale citar também minha participação enquanto militante social no Centro de Mídia Independente desde 2003, assim como atuação no campo de rádios livres, mídias alternativas e psicologia social - tão importantes ou até mais do que minha experiência acadêmica.

O trabalho realizado na Praça/Casa, envolvendo diversos saberes como música, dança, cultura popular, história e arte/educação, trouxe várias repercussões.

Fig. 01 – Intervenção urbana em que os artistas colocaram uma cama no meio de uma praça, em dia de feira, como forma de refletir o espaço público. (No detalhe, trabalho da artista Marina de Botas).

Uma dessas repercussões foi a publicação, junto aos de outros integrantes, do artigo científico "Intervenção Urbana: campo aberto entre arte e ciência" (2010), no qual se procurava relatar a experiência da citada intervenção, articulando-a com as possibilidades de aproximação entre os saberes artísticos e científicos, a partir da metodologia da pesquisa-ação. Ademais da publicação desse artigo, tanto o professor como os pesquisadores apresentaram trabalhos acadêmicos em diversos congressos e encontros sobre arte.

A atividade que mais ampliou meu sentido de Intervenção Urbana e também de Arte/Educação, foi a organização da *Semana de Arte Urbana do Benfica* (SAUB)[9]. Apesar da *Praça/Casa* ser uma intervenção de ampla abrangência, foi na Semana que se consolidou no Meio-fio o conceito de Arte Pública Relacional:

---

[9] O Benfica é um bairro tradicional da cidade que conta com a presença de diversos equipamentos como museus, movimentos sociais, centros culturais, universidades, sede de partidos, teatro,etc. Foi escolhido como *lócus* de estudo pelo Meio-fio propositadamente.

> No âmbito da arte pública relacional, arte/vida ultrapassa os limites das molduras, rompe a tradição dos suportes, amplia o sentido de autoria, subverte os cânones de representação e altera as relações espaços-temporais com as quais interatuamos com o mundo. (Rolim, 2010, p. 7)

Complementando,

> Esta mudança de conceito de "forma" para "formação" em arte, ou seja, da concepção de arte como produto para uma propositura estética relacional, se coaduna com as necessidades da arte/educação atual e a crítica social dos dias de hoje, cuja inclinação aponta para uma conscientização universal sem deixar de considerar as subjetividades e singularidades de cada contexto. (Rolim, 2010, p. 7)

Foi então que se articulou uma *agenda cultural* com objetivo de envolver, de forma integrada, os parceiros que lidam com a vida cultural do bairro Benfica; um *Seminário* para compartilhar conhecimentos que, motivados por experiências locais e de outras cidades, favoreçam trocas de ideias em relação à Arte Pública Relacional como Prática Social e, por fim; uma *prática de Arte Urbana* onde se exercia a liberdade no campo da práxis artística no bairro/cidade do Benfica, em Fortaleza (Rolim, 2010).

Fig. 2 – Um dos Seminários da Semana de Arte Urbana, com a educadora Lilian Amaral, realizado no Theatro José de Alencar.

Terminada a Semana, o Meio-Fio passou a se adentrar no vasto material que havia sido produzido durante aqueles dias. A pesquisa passou a ter financiamento do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), que já se encontra em processo de finalização, e resultou como mote para o Trabalho de Conclusão de Curso de outros integrantes do coletivo.

Os mais de dois anos de práticas de arte pública relacional no Meio-Fio propiciaram-me uma formação dentro do Curso de Licenciatura em Artes Visuais para além daquela adquirida em sala de aula. Indubitavelmente, o aspecto de pesquisa e extensão no grupo propiciou uma abertura de horizontes no que concerne à arte. Esse arcabouço teórico-prático juntamente com a minha formação política, que vem desde minha participação no movimento estudantil secundarista e universitário – e também em movimentos sociais de mídia alternativa –, formaram uma equação ideal para aquilo que viria a ser o coletivo *Aparecidos Políticos*. Entraremos nos detalhes da formação dos *Aparecidos,* assim como seus usos no âmbito educacional e político, no último capítulo.

2. TEORIA DA PESQUISA DO GUERRILHEIRO ARTÍSTICO URBANO

Antes de nos determos nas questões concernentes à arte/educação, faz-se necessário contextualizar um pouco o processo social de décadas atrás para compreendermos o fenômeno educativo de hoje.

A recente aprovação e nomeação da chamada Comissão Nacional da Verdade intensificaram no Brasil, outra vez, os debates em torno do mais extenso regime militar da história: a Ditadura de 1964-1985. Em primeiro de abril de 1964, o Brasil despertou com tanques militares espalhados pelas ruas: o então presidente João Goulart, que havia iniciado uma ampla campanha de reformas de base, fora deposto pelas Forças Armadas. Lideranças parlamentares foram exiladas, sindicatos perseguidos, a sede da União Nacional dos Estudantes queimada e entidades populares fechadas. O setor das Forças Armadas denominado Escola Superior de Guerra (ESG)[10], apoiado por segmentos conservadores da sociedade, como a Tradição, Família e Propriedade (TFP), financiados semiclandestinamente por empresários remanescentes do Grupo Permanente de Mobilização Industrial (GPMI) e alguns órgãos de imprensa, colocaram o marechal cearense Castelo Branco no poder sob um dos pretextos de "salvar o Brasil do Comunismo".

Aquilo que se dizia ser uma reação ao avanço comunista, no Brasil, em torno da defesa da ordem e dos 'bons costumes', uma das maiores justificativas para o golpe, virou uma regra nos discursos de parte dos militares anticonstitucionais. No primeiro Ato Institucional instalado, previu-se a investigação e punição aos opositores do regime e criaram-se os Inquéritos Policiais Militares. Ademais desse Ato, os golpistas fecharam o Congresso, perseguiram os parlamentares opositores, fecharam os partidos políticos, e segundo a Comissão Nacional da Anistia[11], em sete meses produziram mais de 500 intervenções em sindicatos de trabalhadores, nos quais seus dirigentes foram destituídos, presos, torturados ou forçados ao exílio. Em

---

[10] Inspirada no similar National War College norte-americano, a ESG nasceu em 1949, sob a jurisdição do Estado-Maior das Forças Armadas. Sua orientação era marcada por forte ideologia anticomunista, que se traduziu na mencionada Doutrina de Segurança Nacional, com base na qual se construiu o aparato capaz de controlar toda a vida política no país e formar quadros para ocupar cargos de direção no novo governo. A Escola montou também o Serviço Nacional de Informação (SNI).

[11] Ver o Documentário: Comissão da Anistia, 30 anos.

um recente estudo publicado pela Comissão Nacional da Verdade, a ditadura violou direitos de mais de 50 mil pessoas.

Outro momento marcante, denominado por alguns historiadores como o “Golpe dentro do Golpe”, foi a instauração do Ato Institucional N° 5, em 1968, pelo General Costa e Silva. O período foi de recrudescimento da censura, das prisões e do desaparecimento de opositores do regime.

2.1 Repressão e resistência nas artes durante a ditadura militar

Já comentamos, no início desse trabalho, sobre a citação de Marighella a respeito de o guerrilheiro não ser um "artista numa obra". Talvez essa frase sirva para ilustrar um dos vários embates políticos dentro da resistência à ditadura: de um lado, aqueles que pegavam em armas, argumentavam o uso limitado de ferramentas artísticas – que muitas vezes tinham resultados escassos e pouco estratégicos (alguns eram até rotulados de “pequeno-burgueses” ou "elitistas"); e de outro lado, parte de setores artísticos reivindicava a necessidade de recuo frente à grande repressão instalada pela ditadura, principalmente, depois do AI-5: muitas vezes a criação de uma peça de teatro ou a edição de um vídeo poderia, segundo aqueles, ter resultados bem mais contundentes do que uma saraivada de metralhadora.

Apesar de vivermos em um contexto completamente diferente, talvez fosse interessante adotar a perspectiva comum a certos militantes que não destoavam e sim convergiam nas duas táticas: para alguns nada era mais empolgante do que ler o *Minimanual do guerrilheiro urbano* ao som de *Alegria, Alegria* de Caetano Veloso. As "espaçonaves" e "guerrilhas" citadas na letra do compositor baiano, que nesse ano de 2013 compôs uma música em homenagem ao conterrâneo – o próprio Carlos Marighella – evocam um sentido indissociável entre arte e vida. É impossível para um “revolucionário movido pelo sentimento de amor”, para parafrasear Che Guevara, separar a arte da vida e da luta.

A introdução dessa discussão nesse tópico tem como propósito apresentar algumas iniciativas artísticas surgidas no período da ditadura militar, no sentido de

expor de que forma, já naqueles anos, artistas[12] armaram suas trincheiras ao enfrentamento à censura e à repressão – muitos tendo que passar pelo crivo da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP)[13]. Apesar do termo "Arte Ativista" começar a surgir naquela época, muitas das obras, peças de teatros, canções, filmes e intervenções caberiam perfeitamente nessa terminologia. Visualizar aquelas práticas artísticas e suas proposições reflexivas demonstra o sentido de coragem presente em muitos artistas que compreendiam suas obras em uma estreita relação com o espaço social que os circundavam.

Apesar de o guerrilheiro não ser um "artista numa obra", alguns artistas percebiam uma relação muito imbricada entre o fazer artístico e a luta da guerra de guerrilhas: "O artista hoje é uma espécie de guerrilheiro. A arte é uma forma de emboscada. Atuando imprevisivelmente, onde e quando é menos esperado, o artista cria um estado permanente de tensão constante", esclarece um dos organizadores de exposição de arte, em plena década de 1970, Frederico Morais. Justamente no território urbano da cidade é que alguns artistas criavam essas tensões. Queremos deixar bem claro que os exemplos citados a seguir foram iniciativas importantes no contexto histórico, e que *nem tudo que mencionamos aqui são exemplos de uma arte ativista*, segundo nossa categorização. Esse tópico que abordamos refere-se, exclusivamente, aos exemplos de ações artísticas inseridas no contexto da ditadura militar, mas que nem por isso deixaram de influenciar ações de arte ativista. Pois bem, abordemos os exemplos dentro de cada vertente da arte.

Nas *Artes Visuais* há de se mencionar o trabalho do artista *Artur Barrio.* Em 1969, o mesmo espalhou por algumas ruas das cidades do Rio de Janeiro e Belo Horizonte, sacos contendo pedaços de jornal, espuma de alumínio e pedaços de carnes animais. As "Trouxas Ensanguentadas", denominação do trabalho artístico, teve uma grande repercussão por criar no imaginário social um clima de

---

[12] Apesar de serem mais conhecidos os exemplos de artistas que resistiram à ditadura, também há caso de artistas que colaboraram com o regime seja passando informações sobre o que acontecia no meio artístico ou participando de atos realizados nos quarteis. Segundo reportagem do site *Pragmatismo Político*, alguns desses artistas são Wilson Simonal, Roberto Carlos, Agnaldo Timóteo, Clara Nunes, Wanderley Cardoso e Rosemary. Fonte: www.pragmatismopolitico.com.br/2012/12/envolvimento-artistas-ditadura-militar.html

[13] Segundo o Jornal do Brasil, em 1990, as censuras presentes no Arquivo Nacional possuiam a extensão de 700 metros lineares de documentos, entre eles 32.000 peças teatrais, 5.500 séries de televisão, 3.200 músicas e 1.500 novelas. (Fonte: Artigo *Cinema Brasileiro e Censura* de Leonor Souza Pinto)

consternação e espanto diante do que aquilo que poderia ser. A obra do artista não surgiu por acaso: naquela época o desaparecimento de pessoas passou a tornar-se comum e a obra das *trouxas* suscitava uma reflexão em torno dos desaparecimentos por parte das forças de repressão. Outro artista, o carioca *Cildo Meireles,* também ficou conhecido por criar trabalhos como *Tiradentes: totem monumento ao preso político* e *Inserções em circuitos ideológicos.* Em uma das obras mais famosas ele carimbou em notas de cruzeiro, a frase “Quem matou Herzog?”: uma maneira de se criar fendas dentro do próprio regime. Destacamos também os trabalhos de *Paulo Bruscky*, organizador da Exposição sobre Arte Postal fechada pela ditadura e conhecido por suas produções de arte por meio de cartas. O ilustrador e pintor *Elifas Andreato*, mais conhecido pela produção de imagens para discos de vinil, também foi um artista que teve algumas de suas obras censuradas. No artigo *Vanguarda e Ditadura Militar*, Jardel Cavalcanti (2004), cita outros exemplos de produções que seguiam a máxima do poeta Maiakovsky “Sem forma revolucionária não há arte revolucionária”: *Rubens Gerchmann* colocou a palavra LUTE, em letras gigantescas, na Avenida Rio Branco, no Rio de Janeiro, com o propósito de atrapalhar o trânsito e convocar as pessoas para a resistência à ditadura. São mencionadas, igualmente, as pinturas de *A morte no sábado, tributo a Vladimir Herzog*, de 1975 e *Ainda a morte no sábado*, de 1976 de Antônio Henrique Amaral em que se observa “peles que se abrem para fora depois de rasgadas, veias que surgem em meio a um amontoado de gordura e tripas, tudo manchado pelo sangue que predomina totalmente na tela.” (Cavalcanti, 2004). Necessário mencionar, igualmente, os trabalhos do Grupo 3nós3 e Arte/Ação que realizavam intervenções de caráter efêmero.

O *Teatro* foi outra categoria das Artes que teve vários embates com a repressão, resistindo na criação de peças e textos que conseguiam driblar a censura. O ator e diretor José Celso Martinez chegou a ser encapuzado, levado ao DOPS e torturado: “Posso afirmar mesmo que a ditadura operou sobre mim e o Oficina o que Glauber Rocha chamava de assassinato cultural. Eu e o teatro fomos assassinados socialmente”, relata José Celso, em documento enviado à Comissão de Anistia em oito de dezembro de 2004. Além do caso de Celso, outros vários ocorreram: pode-se citar uma das primeiras reações teatrais ao golpe, com o *show*

de protesto chamado *Opinião*, formado por integrantes do Centro Popular de Cultura da UNE (União Nacional dos Estudantes), posto na ilegalidade.

Necessário citar a peça censurada *Roda-Viva*, escrita por Chico Buarque, na qual seus integrantes foram espancados e obrigados a irem despidos para rua em 1968; os cenários e equipamentos foram destruídos, tudo organizado pelo famigerado grupo de extrema-direita CCC (Comando de Caça aos Comunistas). Por fim, mencionamos as produções teatrais do *Milagre na Cela,* de Jorge Andrade; *Murro em Ponta de Faca,* de Augusto Boal, e *Patética*, de João Ribeiro Chaves Neto, todas de 1978.

Dentre as diversas categorias das artes que mesclavam proposições artísticas e políticas em suas criações, talvez seja a *Música* e consequentemente as censuras impostas às mesmas que mais repercutiram na sociedade brasileira. Já existem amplas publicações, entre livros e teses, que analisam as letras de músicas engajadas e críticas ao regime militar:

> Em 1968, os estudantes continuavam a serem os maiores inimigos do regime militar. Reprimidos em suas entidades, passaram a ter voz através da música. A Música Popular Brasileira começa a atingir as grandes massas, ousando a falar o que não era permitido à nação. Diante da força dos festivais da MPB, no final da década de sessenta, o regime militar vê-se ameaçado. Movimentos como a Tropicália, com a sua irreverência mais de teor social-cultural do que político-engajado, passaram a incomodar os militares. A censura passou a ser a melhor forma de a ditadura combater as músicas de protesto e de cunho que pudesse extrapolar a moral da sociedade dominante e amiga do regime. (Meddi, 2011, p.1)

Dentre as diversas produções musicais podemos citar as de Caetano Veloso e Gilberto Gil, acusados, em 1968, de desrespeitar o hino nacional ao cantar o mesmo nos moldes do tropicalismo. Também é deles a fundação de um dos mais importantes movimentos de contracultura daquela época: o Tropicalismo*.* Geraldo Vandré, exilado do país por cerca de quatro anos, e a sua célebre canção “Para não dizer que não falei das flores”, marcou todo um período e uma geração na luta contra a ditadura – a música foi proibida de ser cantada e executada em todo país. O cantor e compositor Taiguara produziu mais de onze músicas censuradas pelo

regime e, no intuito de driblar a censura, fez com que a esposa assinasse algumas canções.

Chico Buarque de Hollanda é autor das composições mais conhecidas de crítica ao regime e citado por alguns como o alvo predileto da censura – o artista foi um dos campeões em censura. “Apesar de Você” canção que vendeu mais de 100 mil cópias foi, inicialmente, aprovada pela censura, porém em seguida proibida e perseguida *literalmente* – o exército brasileiro invadiu a fábrica da gravadora apreendendo todos os discos – pelo fato de um jornal ter comentado que a mesma se referia ao presidente Médici. Vale mencionar também as canções “Vence na Vida Quem Diz Sim”, “Ana de Amsterdam”, “Não Existe Pecado ao Sul do Equador”, “Fado Tropical”, “Partido Alto”, “Jorge Maravilha” entre outras.

> Naquele ano de 1973, a música “Cálice” (Chico Buarque – Gilberto Gil), foi proibida de ser gravada e cantada. Gilberto Gil desafiou a censura e cantou a música em um show para os estudantes, na Politécnica, em homenagem ao estudante de geologia da USP Alexandre Vanucchi Leme (o Minhoca), morto pela ditadura. (Meddi, 2011, p.3)

Foram censuradas composições de Milton Nascimento, Raul Seixas, Gal Costa, Luiz Melodia, Gonzaguinha, Adoniran Barbosa, Toquinho, Vinicius de Moraes, Oswaldo Moles, Rita Lee, Jards Macalé, Carlos Lyra, Belchior, Luiz Ayrão, Secos e Molhados. A estupidez da censura se fazia presente também, inclusive, às músicas que não possuíam um teor “político”, como as do cantor brega Odair José e Genival Lacerda.

E o que se passou com o *Cinema* durante a ditadura militar? O Projeto “Memória da Censura no Cinema Brasileiro”[14] revela uma vasta lista de arquivos de censura à chamada sétima arte: são 14 mil documentos entre processos, material de imprensa e relatórios do Departamento Estadual de Ordem Política e Social acerca de 444 filmes brasileiros. No intuito de se fazer um cinema com mais realidade e conteúdo, um grupo de jovens na década de 1950 e início de 1960 iniciam uma série de produções de filmes que deram mote ao chamado Cinema Novo[15]. Em 1962, o

---

[14] O *site* do projeto é www.memoriacinebr.com.br

[15] "Ruy Guerra filma *Os Cafajestes*, inaugurando o nu feminino no cinema brasileiro, em plano-sequência de quase cinco minutos, que provoca a ira dos setores conservadores. Nelson Pereira dos Santos realiza *Boca de Ouro*, adaptação de peça de Nelson Rodrigues. Em 1963, Nelson roda *Vidas secas*, Glauber prepara *Deus e o*

Centro de Cultura Popular da UNE produziu o filme *Cinco Vezes Favela* dirigido por estudantes universitários que seriam alguns dos representantes desse novo movimento. Leonor Souza Pinto, no artigo “O Cinema brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil” cita alguns fatos relacionados à resistência da “câmera na mão e ideia na cabeça”. Para o autor do artigo, em um primeiro momento, a primeira fase da censura se centrava num perfil moralista: “Os cortes, inexistentes até aqui, tornam-se regra, concentrando-se em palavrões, cenas “picantes” e figurinos considerados ousados para os padrões morais vigentes.” (Pinto, 2006, p. 6). Alguns dos filmes inseridos nesse padrão são *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha e *A Falecida*, de Leon Hirszman. Na segunda fase, com um aumento da resistência civil ao golpe, questões de âmbito político aumentam nos processos de censura. O filme *Terra em Transe*, também de Glauber Rocha, inaugurando a estética tropicalista no cinema, por exemplo, foi proibido em todo território nacional, dentre alguns motivos por possuir “mensagem subliminar” de propaganda subversiva como descrevem alguns dos censores[16]. Também passaram por censura, nessa fase, os filmes *El Justicero*, de Nelson Pereira dos Santos, *Os Fuzis,* de Ruy Guerra, e *Jardim de Guerra,* de Neville D'Almeida – esse último sendo interditado por fazer um “chamamento à revolução sangrenta” segundo detalha um dos censores. (Pinto, 2006)

A fase mais tenebrosa da censura, da instalação do AI-5, ainda de acordo com a classificação da autora, é a da etapa de proibição político-ideológica. Nesse período os censores se profissionalizaram, e segundo Pinto (2006), em 1972, tem-se início os cursos de formação de censores. Um deles, denominado “Curso de Mensagens Justapostas nos Filmes (de teor subversivo)”, administrado por Waldemar de Souza, diretor da Editora Abril, formou cerca de 20 alunos de nível superior. Ainda nesse período, o Festival de Cinema Brasileiro foi suspenso três vezes: de 1972 a 1974.

> Se por um lado, a repressão afeta diretamente o estilo, por outro, não consegue destruir a capacidade de resistência deste cinema, que combate

---

diabo na terra do sol e Ruy Guerra termina *Os Fuzis*. Surge, na prática, o Cinema Novo. O povo brasileiro assume nossas telas". (Pinto, 2006, p. 3)

[16] Os processos de censura, e o que eram escritos nos mesmos, encontram-se disponíveis no já citado projeto Memória da Censura no Cinema Brasileiro.

> sistematicamente. São deste período obras-primas de nossa cinematografia: Macunaíma (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, tradução máxima do antropofagismo modernista no cinema; Brasil, ano 2000, que estreia em 1970, de Walter Lima Junior. Jardim de guerra (1970), de Neville d'Almeida; O Bandido da luz vermelha (1969), de Rogério Sganzerla; Matou a família e foi ao cinema (1970), de Julio Bressane são filmes representantes do movimento denominado Cinema Marginal 20, onde a tortura, o terror, a paranoia são retratados através de imagens chocantes, da deformidade física, do *kitsch*, das drogas, da decadência burguesa, do sexo em suas formas mais degradantes. (Pinto, 2006, p. 13)

Outra categoria das artes, a *Literatura*, não possuía um amplo levantamento sobre as perseguições sofridas às obras desse setor artístico até então. No entanto, em 2011, foi publicado o livro *Repressão e resistência: censura a livros na ditadura militar*, da educadora Sandra Reimão, que aborda um estudo sobre os cerca de 140 livros nacionais que foram previamente censurados (entre eles *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão, *Feliz Ano Novo*, de Rubem Fonseca, *Dez histórias imorais*, de Aguinaldo Silva e os contos *Mister Curitiba*, de Dalton Trevisan, e *O cobrador*, de Rubem Fonseca). Há de se mencionar os de não ficção como *A Revolução Brasileira* e o *Mundo do Socialismo*, de Caio Prado Jr. Segundo Targino (2012), Érico Veríssimo e Jorge Amado foram alguns dos escritores que organizaram manifestações em oposição às censuras. Tivemos importantes críticos de arte, também, nas fileiras da resistência, como Mário Pedrosa e Ferreira Gullar.

Importante lembrar que boa parte dos artistas e obras aqui mencionados, em algumas linguagens como Artes Visuais, Cinema, Música, Teatro e Literatura, geralmente, são os casos mais conhecidos e de maior visibilidade. Nesse sentido, deve-se fazer referência também às milhares de produções que possam ter sido esquecidas – e nos perdoem as omissões importantes – ou literalmente apagadas de registros devido aos 20 anos de repressão ditatorial. No período de funcionamento da Comissão da Verdade, em que se descobrem fatos novos, faz-se necessário estar atento às produções criativas marginais e alternativas de poetas, pintores, escritores, performers, *zineiros*, cordelistas, dançarinos, etc que porventura possam ter passado por censuras ou coibições e que, devido ao regime, foram impossibilitados de emergir para o conhecimento público.

2.2. A educação no contexto da ditadura militar e da justiça de transição

Terminada a Ditadura Militar, ainda nos encontramos num período de transição que não foi consolidado. O momento atual da sociedade brasileira, vivido sob um “regime democrático”, na verdade, esconde diversos arbítrios e suspensão de normas que de uma forma direta e indireta tem relação com aspectos sociais e educacionais. Podemos citar, entre exemplos de suspensão de normas, a prevalência de Grupos de Extermínios dentro de segmentos da Segurança Pública, a criminalização de movimentos sociais, os assassinatos de caráter político a militantes sociais[17], a crescente militarização da polícia e normatização da prática de torturas[18] em interrogatórios de diversas delegacias e centros de privação de liberdade, etc. Entre os fatos históricos contemporâneos, basta lembrarmos a Chacina da Candelária, o Massacre do Carandiru, os assassinatos de militantes do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra, em Eldorado do Carajás, a morte da missionária Dorothy Stang, a repressão à comunidade de Pinheirinhos e a ascensão conservadora em diversos segmentos da sociedade, etc. Muitos exemplos que merecem estudos à parte, e que necessitam ser mais investigados e pesquisados.

Na continuação desse raciocínio, Vladimir Safatle, no artigo intitulado *A Exceção Brasileira*, critica a concepção de 'consolidação da democracia':

> Nossa democracia não é estável nem progride em direção ao aperfeiçoamento. Ao contrário, ela tropeça nos mesmos problemas e é incapaz de superar os impasses que a atormentam há 25 anos. Não vivemos em um período de estabilidade democrática. Vivemos em um período de desagregação normativa com suspensão de dispositivos legais devido à interferência de interesses econômicos no Estado (vide caso Daniel Dantas), bloqueio da capacidade de participação popular nos processos de gestão do Estado (…), denúncias sucessivas de 'mar de lama' desde a primeira eleição presidencial e, por fim, o fato aberrante de uma Constituição que, vinte anos depois de ser promulgada, possui um conjunto inumerável de artigos de lei que simplesmente não vigoram, além de ter recebido mais de sessenta emendas – como se fosse questão de

---

[17] Segundo Natália Viana, no livro *Plantados no Chão* (Editora Conrad, 2007), entre os anos de 2004 e 2007, houve cerca de 180 casos, no Brasil, de militantes assassinados em quatro anos, por causa de suas convicções políticas.

[18] O Brasil é um dos poucos países que os números de tortura ou se mantiveram ou aumentaram depois da Ditadura Militar, segundo Vladimir Safatle.

> continuamente flexibilizar as leis a partir das conveniências do momento. (Safatle, 2010, p. 251)

Muito da vontade de se afirmar que nossa normalidade democrática foi consolidada parte das reverberações da Lei da Anistia, promulgada na fase terminal da ditadura, ainda sob um Congresso dominado por cerca de dois terços de parlamentares biônicos. A lei criou uma série de interpretações conservadoras na sociedade que perpassam a concepção de que "esse período já passou", que foi uma "página virada", além de ter criado um rasgo nas gerações futuras, principalmente na juventude, ao anular diversos tipos de concepções utópicas e/ou progressistas. Esse rasgo, esse corte, realizado à custa de muitos coturnos, cassetetes e censuras só foram possíveis "graças" às incursões no campo educacional.

A Lei da Anistia, que autoanistiou os torturadores, defendida pela tese estapafúrdia dos "dois lados" – como se tratasse de dois lados uma situação em que todo o aparato estatal mobiliza-se para repreender a própria população – defende uma situação de norma aparente. Sob o pretexto de assegurar a ordem, se cria um campo jurídico-político em que a última coisa que se efetiva é a justiça. Basta lembrar a condenação do Brasil, internacionalmente, na Organização dos Estados Americanos, pela não apuração dos crimes de ocultação de cadáver na Guerrilha do Araguaia; como também o fato de figuras de Estado terem matado, sequestrado, estuprado e não terem nenhum tipo de punição, ao contrário de países latino-americanos que passaram por ditaduras e chegaram a prender até ex-presidentes (Safatle, 2010). Outro ponto também de suspensão refere-se aos citados casos de desaparecimento, ou então de execução sumária, sem mencionar a queima de diversos arquivos que deveriam ser mantidos abertos para a população.

Amarilio Ferreira e Marisa Bittar, no artigo *Educação e Ideologia Tecnocrática na Ditadura Militar (2008),* partem da premissa de que as reformas educacionais implantadas após 1964 foram marcadas tanto pelo modelo de modernização autoritária do capitalismo quanto pela teoria do "Capital Humano". Ao contrário do que preconizam os defensores do neoliberalismo – de que um Estado autoritário não

pode ser neoliberal devido às suas intervenções no Mercado – observamos, pelo contrário, um casamento perfeito entre os dois:

> A defesa dos intelectuais orgânicos da ditadura militar sobre o papel dos tecnocratas no âmbito do Estado brasileiro estava diretamente relacionada à supressão das liberdades democráticas e à célere modernização das relações capitalistas de produção, isto é, sem democracia era impossível criticar, fiscalizar e controlar as decisões econômicas e sociais adotadas pelos tecnocratas, em relação às políticas implementadas pelos governos que se sucederam entre 1964 e 1985. A consequência daí derivada foi a institucionalização do tecnicismo como ideologia oficial de Estado. (Ferreira *et al*, 2008, p. 342)

No que tange ao âmbito educacional, complementam:

> Os tecnocratas defendiam como pressuposto básico a aplicação da “teoria do capital humano”, como fundamentação teórico-metodológica instrumental para o aumento da produtividade econômica da sociedade. A tecnocracia brasileira era filiada aos ditames emanados da “escola econômica” sediada na Universidade de Chicago (EUA) e, portanto, afeita às teorias aplicadas à educação desenvolvidas por Theodore W. Schultz (1902-1998). Para ele, a “instrução e a educação” eram, antes de tudo, valores sociais de caráter econômico. Portanto, a “instrução/educação” é considerada como um “bem de consumo”, cuja principal propriedade é ser “um bem permanente de longa duração”, por conseguinte, diferente de outras mercadorias consumidas pelos indivíduos durante as suas vidas. (Ferreira et al, 2008, p. 343)

Ferreira e Bittar (2008, p. 346) também atentam para o fato da tecnocracia ter sido responsável por incorporar aos contingentes de jovens pobres e miseráveis (alguns desses com idade inferior a 18 anos) uma formação explicitamente paramilitar de trabalho. Isso surgia pela necessidade de resolver o problema da miséria e da empregabilidade, sendo defendida assim uma incorporação dessa mão-de-obra barata para acelerar o desenvolvimento capitalista.

A Reforma do Ensino Superior, implantada em 1968, assim como a Reforma do Ensino Primário, de 1971, se alinharam com a ideologia da Segurança Nacional, trazendo uma série de perseguições a professores e estudantes subversivos. Como se sabe, até hoje em dia, professores foram impossibilitados de voltar as seus quadros funcionais e alunos perderam por toda a vida a oportunidade de se graduarem. Um exemplo concreto de arbitrariedade foi a invasão da Universidade de

Brasília[19] pelo Exército, há 44 anos, resultando em um estudante baleado, 60 pessoas presas e 500 detidas provisoriamente, além do pedido de demissão de cerca de 220 professores, segundo relata o historiador Gilberto Costa.

Outro aspecto de uma herança, vamos assim dizer, da ditadura na educação brasileira, foram as primeiras formulações da já mencionada *Teoria do Capital Humano*. Essa teoria permeia grandes espaços de formação educacional: muitas universidades, cursos e escolas dão destaque fundamental a esse tipo de saber que enxerga nas possibilidades de formação do indivíduo a mesma lógica de um investimento em uma empresa. Nesse sentido, o investimento no capital humano passa para primeiro plano, e muitas vezes, as discussões relacionadas a aspectos de ética profissional vão para um plano secundário. É o que comenta Sylvio Gadelha, a respeito da educação inserida numa governamentalidade neoliberal em que:

> […] indivíduos e coletividades vêm sendo cada vez mais investidos por novas tecnologias e mecanismos de governo que fazem de sua formação e de sua educação, num sentido amplo, uma espécie de competição desenfreada, cujo 'progresso' se mede pelo acúmulo de pontos, como num esquema de milhagem, traduzidos como índices de produtividade. (Gadelha, 2009, p. 156).

Essa teoria do capital humano, implantada no período ditatorial, terá ampla relação com os próximos tópicos desse capítulo, as teorias do sistema de ensino como violência simbólica assim como a teoria da escola como aparelho ideológico do Estado.

2.3. Teorias crítico-reprodutivistas da educação

O educador Dermeval Saviani, no livro *Escola e Democracia*, traça um estudo acerca de diversas teorias educacionais surgidas na modernidade. Para esse trabalho de conclusão de curso, nos deteremos na breve apresentação de algumas teorias pesquisadas por esse autor para exemplificar melhor a relação da educação

---

[19] No momento da escrita desse texto já foram formadas Comissões da Verdade em Universidades: na própria UnB, na USP, UFPR, PUC-SP, assim como está em fase de formação na UFC e na UECE.

com o regime militar e as implicações de um longo período de violência simbólica e material.

Na *teoria do sistema de ensino como violência simbólica*, preconizada por teóricos como P. Bourdieu e J. C. Passeron (1975), essa se manifesta “na formação da opinião pública através dos meios de comunicação de massa, jornais etc.; a pregação religiosa; a atividade artística e literária; a propaganda e a moda; a educação familiar” (Saviani, 1999, p. 20). Essa violência tem como função, a partir da concepção de que em toda e qualquer sociedade há uma estruturação de um sistema de relação de forças entre grupos ou classes, a reprodução das desigualdades sociais. Ou seja,

> Vê-se, pois, que o reforçamento da violência material se dá pela sua conversão ao plano simbólico onde se produz e reproduz o reconhecimento da dominação e de sua legitimidade pelo desconhecimento (dissimulação) de seu caráter de violência explícita. Assim, à violência material (dominação econômica) exercida pelos grupos ou classes dominantes sobre os grupos ou classes dominados corresponde à violência simbólica (dominação cultural). (Saviani, 1999, p. 20)

Ora, não seria uma violência simbólica, e até material, uma Instituição Educacional – no caso o Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Fortaleza[20] –, possuir, no seu Auditório mais importante, o nome do primeiro Ditador do regime militar: Castelo Branco? (Figura 05)

[20] Não somente o IFCE, como também diversas ruas e instituições públicas de diversas cidades do Brasil, ainda homenageiam ditadores militares. Em Fortaleza, há o caso da Creche Infantil Pres. Médici, a Praça 31 de Março (em processo de mudança para Praça Dom Helder Câmara), o Mausoléu Castelo Branco, etc.

Fig. 03 – Auditório Central do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Fortaleza batizado com o nome do ditador Castelo Branco. Aspectos da violência simbólica presentes numa Instituição de Ensino Médio e Superior em pleno período de tentativa de transição democrática.

Antecipando um pouco a apresentação das ações dos *Aparecidos Políticos*, os mesmos fixaram na entrada do auditório, uma placa com os seguintes dizeres:

> Esse auditório, dentro desse Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia, possui o nome do primeiro ditador do maior regime militar da história do Brasil: a Ditadura Militar (1964-1985). Acreditamos que batizar um espaço com o nome de um ditador, dentro de uma instituição educacional, é de certa forma, referenciar um regime político autoritário que cometeu crimes de lesa humanidade, assassinatos, desaparecimentos, estupros, torturas e perseguições políticas. O golpe de estado que colocou o desprezível Castelo Branco no poder e que provavelmente batizou esse auditório só devem tornar-se digno de lembrança, apenas como fatos históricos vergonhosos de um passado que não deve se repetir. Aproximam-se os tempos em que nossos homenageados sejam aqueles que trazem os ventos da memória, justiça e verdade, aproximam-se os tempos de homenagear nossos mortos e desaparecidos políticos. O*s Aparecidos Políticos. Fortaleza, 11 de junho de 2012.*

O fato marcante de um auditório público possuir o nome de um golpista é muito bem ilustrado por essa teoria, no tópico em que Dermeval destrincha a *Teoria da escola como aparelho ideológico do Estado*, segundo as proposições de Louis Althusser. É dizer, “o conceito 'Aparelho Ideológico de Estado' deriva da tese

segundo a qual 'a ideologia tem uma existência material'. Isto significa dizer que a ideologia existe sempre radicada em práticas materiais reguladas por rituais materiais definidos por instituições materiais" (Saviani, 1999, p. 24). A materialidade explícita nesse espaço serve para demonstrar que a ideologia se concretiza em aparelhos tal como observa Althusser. Nessa teoria,

> A escola constitui o instrumento mais acabado de reprodução das relações de produção de tipo capitalista. Para isso ela toma a si todas as crianças de todas as classes sociais e lhes inculca durante anos a fio de audiência obrigatória 'saberes práticos' envolvidos na ideologia dominante. (Saviani, 1999, p. 25)

Curiosamente, na mesma instituição citada, o espaço do Diretório Central dos Estudantes, leva o nome de José Montenegro de Lima (Figura 04) – estudante secundarista da antiga Escola Técnica, hoje IFCE, que se encontra desaparecido desde 1975, quando foi levado preso por agentes de repressão. Talvez nesse caso, se confirma a tese, segundo Althusser, de que os Aparelhos Ideológicos do Estado também são locais de luta de classes e de formas reunidas dessa luta. Nesse exemplo, observamos, dentro de um mesmo espaço institucional, o auditório principal da instituição com o nome de um ditador e um Diretório Central de Estudantes (instituição autônoma em relação à Reitoria) com o nome de um desaparecido político.

Fig. 4 – José Montenegro de Lima, desaparecido político pela ditadura militar desde 1975. O Diretório Central dos Estudantes do IFCE, em homenagem a José, leva o nome criando assim um espaço de disputa e luta de classes, dentro da própria instituição de ensino. (Fonte da imagem: Arquivo Nacional)

2.4. Teoria Crítica da Educação

Nessa teoria, Saviani observa que a escola é determinada socialmente; e a sociedade em que vivemos, fundada no modo de produção capitalista, é dividida em classes com interesses opostos. “Portanto, a escola sofre a determinação do conflito de interesses que caracteriza a sociedade.” (Saviani, 1999, p. 33). Nesse sentido, na Teoria Crítica da Educação se

> Impõe a tarefa de superar tanto o poder ilusório (que caracteriza as teorias não-críticas) como a impotência (decorrente das teorias crítico-reprodutivistas) colocando nas mãos dos educadores uma arma de luta capaz de permitir-lhes o exercício de um poder real, ainda que limitado. (Saviani, 1999, p. 33)

Em outras palavras,

> Do ponto de vista prático, trata-se de retomar vigorosamente a luta contra a seletividade, a discriminação e o rebaixamento do ensino das camadas populares. Lutar contra a marginalidade através da escola significa engajar-se no esforço para garantir aos trabalhadores um ensino da melhor qualidade possível nas condições históricas atuais. O papel de uma teoria crítica da educação é dar substância concreta a essa bandeira de luta de modo a evitar que ela seja apropriada e articulada com os interesses dominantes. (Saviani, 1999, p. 34)

Sem o intuito de nos determos nos aportes da arte/educação como mediação ativista (algo que será feito em um capítulo a parte), aproveitaremos as discussões em torno das teorias de violência simbólica e do aparelho do estado para expor uma intervenção dos *Aparecidos Políticos* que extrapolou o espaço tradicional do IFCE e foi até as ruas relembrar a memória do estudante desaparecido político José Montenegro. Na Figura 05, podemos observar uma performance em que se colou o cartaz do rosto do estudante ao mesmo tempo que um artista trouxe à tona uma cena de tortura. Um exemplo, talvez, de uma luta contra a marginalidade das centenas de pessoas desaparecidas que permanecem no anonimato hoje em dia.

Fig. 05 – Intervenção Urbana dos Aparecidos Políticos em memória ao estudante do IFCE desaparecido político, José Montenegro.

É a partir desse exemplo exposto que iremos, no próximo tópico, apresentar as reflexões teóricas de uma categoria amplamente usada nesse trabalho e que dialoga com as possibilidades da Teoria Crítica da Educação: o de Arte Ativista.

3. A TÉCNICA DA ARTE GUERRILHA URBANA

3.1. Arte/Educação como mediação ativista

É importante ressaltar que esse estudo não pretende dar conta das discussões em torno da arte e educação, apesar de ser um ponto importante; procura expor algumas das potências artísticas que propõem algo além de uma função meramente estética ou contemplativa geralmente atribuída à arte.

Estamos interessados na maneira como a resistência ao poder entra em foco, dando-se por uma via ético-estética e pensando como "a educação, se encontra implicada *na invenção de maneiras singulares de relação a si e com a alteridade*." (Gadelha, 2007, p. 173). Ou seja, falar de uma via ético-estética é, em certa medida, abordar questões referentes ao campo da potência, da criação, em suma, ao campo da educação em relação com a arte. As relações de si com a alteridade (seja ela o outro, um corpo urbano, coletivos artísticos) serão investigadas nos vínculos entre arte, educação e política.

No que tange à relação entre educação e arte, o teórico João Francisco Jr (1994, p. 74) comenta:

> A educação é, por certo, uma atividade profundamente estética e criadora em si própria. […] Na educação joga-se com a construção do sentido – do sentido que deve fundamentar nossa compreensão do mundo e da vida que nele vivemos. No espaço educacional comprometemo-nos com nossa 'visão de mundo', com nossa palavra. Estamos ali em pessoa – uma pessoa que tem os seus pontos de vista, suas opiniões, desejos e paixões.

As maneiras como as construções e produções de sentido se dão no que convém chamar de arte e educação *não* são referenciadas de uma maneira instrumentalizada, onde o saber arte é um meio para se chegar a um objetivo:

> ...arte-educação não significa o treino para alguém se tornar um artista. Ela pretende ser uma maneira mais ampla de se abordar o fenômeno educacional, considerando-o não apenas como transmissão simbólica de conhecimentos, mas como um processo formativo do humano. Um processo que envolve a criação de um sentido para a vida, e que emerge desde os nossos sentimentos peculiares. (Duarte, 1994, p. 72)

As relações entre arte e educação são as mais variadas e perpassam diversas concepções. Apesar de sabermos, no que tange à aproximação desses saberes, que há de fato uma instrumentalização da arte, por exemplo, no professor que *usa* de uma canção para ensinar uma matéria de química ou na professora que *usa* da arte para complementar uma aula de história grega, é necessário salientar que o caráter criador e autônomo da arte deve ser mantido.

O que se entende por arte-educação, no Brasil, passou por diversos processos de formação e consolidação. Pode-se compreendê-la, de acordo com Maria Betânia e Silva (2009, p.142), como 1) *técnica* desde o período dos jesuítas e da Academia Imperial de Belas Artes; 2) *expressão*, no início do século XX a partir do Modernismo, da Escola Nova e no Movimento Escolinhas de Arte; 3) entre os anos 60 até 80 como *atividade* a partir da criação da Lei 5692/71, que institui a Reforma Educacional do ensino de 1° e 2° graus; e por fim, 4) hoje como *conhecimento* – concepção mais reforçada com a criação de leis que obrigam o ensino de arte principalmente na educação básica e com uma maior divulgação de arte-educação em espaços outros como museus, galerias e até nos meios de comunicação. Observamos que essas etapas não seguem, necessariamente, uma ordem linear – em alguns momentos os acontecimentos podem se mesclar.

Por outro lado é notório que de fato tem aumentado o número de museus desenvolvendo atividades educativas de arte. Em uma das exposições artísticas mais importantes da América Latina, a Bienal de São Paulo, há espaços reservados unicamente para seções de arte-educação. Todavia a arte e sua relação com a educação não se arregimenta somente nos circuitos artísticos tradicionais ou nas escolas. Interessa-nos, para essa pesquisa, mais ainda, as possibilidades de articulação desses processos criativos e educacionais com os espaços informais, sejam esses as ruas, praças e instituições alternativas. É essa discussão que abordaremos a seguir.

3.2. Intervenção Urbana

Os sentidos e significados da *arte* são amplos e diversos na nossa sociedade. Antes de comentar a respeito de um conhecimento voltado para os espaços não tradicionais, devemos nos indagar sobre o sentido dessa palavra:

> Nada existe realmente a que se possa dar o nome Arte. Existem somente artistas. Outrora, eram homens que apanhavam um punhado de terra colorida e com ela modelavam toscamente as formas de um bisão na parede de uma caverna; hoje, alguns compram suas tintas e desenham cartazes para tapumes; eles faziam e fazem muitas outras coisas. Não prejudica ninguém dar o nome de arte a todas essas atividades, desde que se conserve em mente que tal palavra pode significar coisas muito diversas, em tempos e lugares diferentes, e que Arte com A maiúsculo não existe. Na verdade, Arte com A maiúsculo passou a ser algo como um bicho-papão, como um fetiche. Podemos esmagar um artista dizendo-lhe que o que ele acaba de fazer pode ser excelente a seu modo, só que não é "Arte". E podemos desconcertar qualquer pessoa que esteja contemplando com deleite uma tela, declarando que aquilo que ela tanto aprecia não é Arte, mas uma coisa muito diferente. (Gombrich, 1999, p.15)

A arte é permeada por diversas significações, e assim como na ciência e na filosofia, passa a ser também um local onde o poder e saber estão implicados. Podemos observar *arte* desde a época primitiva, sem uma aparente funcionalidade estética, senão o de retratar cenas de caças; como também podemos observá-la como um meio de difusão de doutrinas religiosas, como aconteceu na idade média; podemos observar tentativas de estabelecer padrões de belezas clássicos como aconteceu com a arte neoclássica, até notar experimentações diversas e quebras de modelos tradicionais como ocorreu com o cubismo, dadaísmo e surrealismo.

Como elucidamos anteriormente, o artista e educador Herbert Rolim (2011) nos atenta que na história da arte, a própria noção de arte ultrapassa os limites das molduras e subverte os cânones da representação alterando relações espaço-temporais. Desde a arte primitiva, passando pela clássica, moderna e contemporânea há um largo período em que essas visões e conceitos em torno da palavra arte foram modificados e transformados.

> Após o predomínio da relação entre Humanidade e Divindade, a que sucede a da Humanidade e o Objeto, a última década do século XX privilegia a esfera das relações inter-humanas na prática artística; (...) Não aquilo que se chama "arte" na acepção tradicional, e sim situações construídas. O conceito de forma deixa de visar uma "coisa" produzida para se entender

> como um conjunto de atos ou feitos no curso de um tempo e espaço. Melhor será falar em "formação" do que em "formas" perante, então, a ausência de um objeto fechado, com um determinado estilo. Substituído por uma relação dinâmica proveniente do encontro de uma proposição artística com outras formações, artísticas ou não. (Traquino, 2010, p. 109).

Essa brevíssima contextualização em torno da história da arte tem como objetivo explicar o deslocamento operado em torno desse conceito, e trazer a discussão para o campo da arte contemporânea em sua relação com a educação e política. Assim, será possível relacionar de que maneira um artista pode, hoje em dia, realizar um trabalho no meio de uma praça e reivindicar uma proposição ético-estética. Apesar de, atualmente, alguns artistas que intervém na cidade não quererem se afirmar enquanto "artistas", justamente por querer escapar de toda a aura carregada por essa palavra, o mais importante são as reverberações dessas ações no espaço público que, consequentemente, transformam a maneira das pessoas olharem a si e o próprio local que as circundam.

Graças a esse deslocamento operado em meados do século XX, da mudança da "forma" da arte para a "formação" – deslocamento esse fortificado por trabalhos já conhecidos da arte contemporânea, como do dadaísta *Marcel Duchamp* –, é que podemos falar, hoje, em intervenção urbana ou arte urbana. Retirar objetos de seu local comum e inseri-los em outros espaços, como juntar uma roda de bicicleta com um banco ou um Urinol[21] e expor em uma galeria de arte, promoveram acaloradas discussões, que perduram até hoje, a respeito tanto da função da arte como de seu conceito.

O que teriam a ver essas considerações a respeito de deslocamento de objetos para outros espaços ou sobre as relações entre palavras, objetos ou linguagem com a arte e a educação? O que faz um artista querer intervir num espaço urbano?

> Houve um tempo em que o termo intervenção era privilégio legítimo de militares, estrategistas ou planejadores e o urbano adjetivava o futuro ainda longínquo para a maioria da população mundial. Se a intervenção urbana foi, no século XX, predominantemente heterônoma, uma ordem vinda de

---

[21] Outro trabalho célebre de Duchamp é chamado "A Fonte". O mesmo inscreveu para um concurso de arte um urinol assinado, que foi recusado pelo júri por não ter nenhum traço de labor artístico. Mesmo assim, até hoje o mesmo é um marco na passagem de uma arte moderna para contemporânea.

> cima, a partir da segunda metade deste mesmo século, os artistas começaram a interceptar tal heteronomia e a apropriar-se da possibilidade de intervir no mundo real e na cultura, irreversivelmente urbanos. Neste curto intervalo histórico, diversas iniciativas artísticas realizadas fora dos museus e galerias, dos palcos e dos pedestais buscaram novas relações socioespaciais e consolidaram a ideia de intervenção urbana em dois rumos: como estratégia de transformação física (monumentos também heterônomos) ou como tática de uso da cidade e da cultura (interferências efêmeras, imagéticas, móveis, colaborativas). Atuando através de forças imprevistas, de conflitos de tradução e da expansão das noções e hierarquias tradicionais do espaço, tais práticas (a deriva, o minimalismo, a *land art*, o *building cut*, o *happenning*, o *site-specific*, etc.) desmontaram de uma vez por todas a ideia clássica de arte baseada no consenso e possibilitaram a emergência complexa e indelével da noção de público. (Marquez *et al*, 2010, p. 70).

É justamente com a saída do artista dos espaços representativos que a criação artística começa a adentrar de maneira singular no espaço urbano. Dessa maneira, ao se criar uma ação interventiva, há outra significação tanto do local como também das pessoas que por ali transitam – “Os significados de uma obra ou ação artística são construídos no encontro entre a subjetividade daquele que a propõe e a subjetividade de cada um daqueles que ativamente a tomaram para si” (Amaral, 2008, p. 57). Nesse contexto da intervenção urbana é que o *lócus urbano*, o espaço da cidade, entra em cena e é destacado nesse projeto de pesquisa.

3.3. Arte Ativista

Nos finais da década de 1990, assim como início dos anos 2000, ocorreram uma série de manifestações, em escala mundial, contra as políticas neoliberais que começavam a sofrer suas primeiras crises depois da euforia da queda do muro de Berlim e do “fim da história”. Os chamados protestos anticapitalistas realizados em países que sediavam o encontro da Organização Mundial de Comércio ou do Fundo Monetário Internacional tomaram corpo e se multiplicaram criando diversos movimentos sociais e organizações: o Fórum Social Mundial, em oposição ao Fórum Econômico de Davos, tematizava um “outro mundo possível”; o levante Zapatista no México aglutinava diversas forças políticas criando uma distinta forma de comunicação; surgiram os Centros de Mídia Independente, precursores das publicações abertas na Internet. Após os atentados às torres gêmeas e o início da

Guerra ao Iraque, esses movimentos tiveram um refluxo que perduraria por alguns anos.

No entanto, a maior crise econômica da história desde 1929, a crise iniciada na explosão das bolsas imobiliárias nos EUA, em 2008, passaria a ser outro sinal do que viria em seguida. Justamente no momento em que se tentava fincar a bandeira do fim das utopias, tentativas sempre presentes no pensamento conservador, eis que eclode um fenômeno não visto há muito: “uma eclosão simultânea e contagiosa de movimentos sociais de protesto com reivindicações peculiares em cada região, mas com formas de luta muito assemelhadas e consciência solidária mútua” (Carneiro, 2012, p.7) Algo que

> Começou na África, ao derrubar ditaduras na Tunísia, no Egito, na Líbia e no Iêmen; estendeu-se à Europa, com ocupações e greves na Espanha e Grécia e revolta nos subúrbios de Londres; eclodiu no Chile e ocupou Wall Street, nos EUA, alcançando no final do ano até mesmo a Rússia. (Carneiro, p.7, 2012)

No momento da escrita dessas linhas, uma série de protestos e potências de revoluções segue acontecendo por todo o mundo, algumas já apontando um fracasso de suas demandas, outras longe de terem um desfecho. Entretanto, diante de todos esses fatos, cabe uma pergunta fundamentalmente relacionada à arte ativista: é possível, ainda, retomar as discussões e lutas por outro mundo, mesmo depois dos fracassos da Guerra dos Camponeses Alemães, dos jacobinos na Revolução Francesa, da Comuna de Paris, da Revolução de Outubro, da Revolução Cultural Chinesa? (Žižek, 2011, p. 22) O psicanalista esloveno Slavoj Žižek, levanta uma série de reflexões a respeito de como esse exame dos fracassos nos põe diante do problema da fidelidade: “como redimir o potencial emancipatório de tais fracassos evitando a dupla armadilha do apego nostálgico ao passado e da acomodação demasiado escorregadia às 'novas circunstâncias'” (Žižek, 2011, p. 22). A problemática é respondida da seguinte maneira:

> Repetir não é provar a fraqueza do que se busca novamente, mais sim demonstrar a necessidade premente de volver ao passado para concretizar sua grandeza, buscando, no mínimo, errar menos nessa nova retomada do processo revolucionário. O potencial emancipatório que ainda não se esgotou continua a nos perseguir, e o futuro que nos persegue poder ser o futuro do próprio passado. A irrupção da revolução passada se deu em um momento incerto, e sua repetição presente também assim se apresentará, porque o ato revolucionário “é sempre 'prematuro'”. Nunca haverá de se

> esperar um tempo certo para a revolução; então, para Žižek, o amanhã que é o futuro do ontem pode já ser hoje. (Mascaro, 2010, p. 17)

Segundo o pensador esloveno, no seu livro *Em Defesa das Causas Perdidas*, “não se trata de defender o terror stalinista etc., mas tornar problemática a tão facilzinha alternativa democrático-liberal” (Žižek, 2011, p. 25). O estudo das possibilidades da arte ativista ou ativismo criativo, dessa pesquisa, perpassa por essas discussões pelo fato dessas estratégias nascerem ancoradas no pensamento e espírito revolucionário vindo desde aquela que é considerada a primeira revolução operária – a Comuna de Paris – chegando até os atuais movimentos de “Acampados”, os *Occupy* ou pela Democracia Direta. Como iremos expor a seguir, o campo artístico, já brevemente contextualizado, nasce a partir de uma série de deslocamentos operados tanto na sociedade quanto no meio da arte e da política. Não é à toa que muitos dos movimentos insurgentes contemporâneos têm como prática não só a estetização da política (o uso de máscaras em manifestações de rua, por exemplo) como também a politização da própria estética: em coletivos que não reivindicam uma separação entre arte e política. Essas reivindicações e resistências, envoltas no “sejamos realistas, desejemos o impossível” de 1968, simplesmente eclodem, em um contexto de constantes regimes de exceção:

> Em tempos dinâmicos que chegam até a plena manipulação tecnológica da natureza, onde a única grande estabilidade é a própria exploração capitalista, contra a qual já se luta e já se perde há tempos, trata-se de mostrar que é possível fazer a defesa das causas perdidas, para agora perder melhor ou, quiçá, plenamente ganhar. (Mascaro, 2010, p. 17)

É em torno dessas causas perdidas que as resistências artísticas se articulam, tal como o pensador francês Jacques Rancière vem formulando em seus estudos a respeito da estética e política. No artigo *Será que a arte resiste a alguma coisa?*, que perpassa por leituras de obras de Kant, Nietzsche, Deleuze e Schiller, o mesmo argumenta que os artistas não são nem mais nem menos rebeldes que as demais categorias da população e que o ato de resistir “é assumir a postura de quem se opõe à ordem das coisas, rejeitando ao mesmo tempo o risco de subverter essa ordem” (Rancière, 2007, p. 126):

> A 'resistência' da arte é, com efeito, a tensão dos contrários, a tensão interminável entre Apolo e Dionísio: entre a figura do belo deus de pedra e o

> dissenso reaberto, exacerbado no furor ou no clamor dionisíaco: na vontade do nada de Achab ou no nada da vontade de Bartbley, esses dois testemunhos da natureza primordial, da natureza 'inumana'. (Rancière, 2007, p. 133)

Com uma argumentação que perpassa a leitura de Deleuze a respeito da arte, de certa forma remontando a concepção de Nietzsche, Rancière aborda a noção na qual a arte não pode ficar no regime do *como se* e da metáfora, é preciso que seu sensível seja realmente diferente: “para tanto, é preciso que o artista tenha ele próprio passado 'do outro lado', que ele tenha vivido algo de demasiado forte, de irrespirável, uma experiência da natureza primordial, da natureza inumana da qual ele retorne 'com os olhos avermelhados' e marcado na carne”. (Rancière, 2007, p. 137). Justamente esse acontecimento foi presenciado pelos *Aparecidos Políticos* quando presenciamos a chegada dos restos mortais do desaparecido político Bergson Gurjão. O peso do real, o irrespirável, os “gritos de dores” guardados naquela “caixa que cheira à terra úmida”, avermelharam nosso olhar, marcou-nos na carne. Diante dessa situação, o artista parte em uma batalha que não se trata de mandar a consistência da arte e o protesto político cada qual para seu lado, e sim “manter a tensão que faz tender, uma para a outra, uma política da arte e uma poética da política que não podem se unir sem se auto-suprimirem”. (Rancière, 2007, p. 140)

É nesse sentido que passamos a pesquisar e atuar segundo as perspectivas de resistência e de ativismo criativo. Na história da arte, existem diversos exemplos de artistas ou experiências que se encontram nesse campo de tensão entre o político e o artístico. Alguns ajudam a compreender essa relação vinda desde o modernismo: o comentado pintor realista *Gustave Coubert*, ativo participante da primeira revolução operária – a Comuna de Paris – "edificou, graças a Baudelaire e a Proudhon, uma teoria do realismo pictural" (Ferrua, 2001, p.12) e chegou a ser preso por ser um dos responsáveis pela destruição da coluna de uma praça francesa que homenageava as vitórias militares de Napoleão como mencionamos; *Camille Pissarro*, considerado um dos pais do impressionismo foi "militante por toda sua vida, colaborador e subscritor das publicações anarquistas..." (Ferrua, 2001, p.14); outro importante pintor, *Paul Signac* "aderiu em sua juventude ao movimento

anarquista e permaneceu a ele ligado até o fim. Estava sempre disponível, artística e financeiramente, e deixou-nos algumas 'belas' obras convincentes de sua 'fé' anarquista, dentre as quais *A destruição do Estado, O Demolidor e No país da harmonia*..." (Ferrua, 2001, p.14); o surrealista *Benjamin Pèret* que chegou a se engajar em grupos anarquistas armados na Guerra Civil de 1936; na Inglaterra do século XIX, existiu o chamado movimento *Arts&Crafts* que formavam uma prática artística que se recusava a aceitar os domínios da mecanização da produção industrial em massa (Mesquita, 2011); *Pablo Picasso*, militante do Partido Comunista, pintou o famoso quadro *Guernica* que fazia referência ao bombardeio pelas tropas de Franco; o surrealista *André Breton* juntamente com o líder socialista Leon Trotsky na escrita do Manifesto por uma Arte Revolucionária Independente[22] enfatizavam:

> A arte verdadeira, a que não se contenta com variações sobre modelos prontos, mas se esforça por dar uma expressão às necessidades interiores do homem e da humanidade de hoje, tem que ser revolucionária, tem que aspirar a uma reconstrução completa e radical da sociedade, mesmo que fosse apenas para libertar a criação intelectual das cadeias que a bloqueiam e permitir a toda a humanidade elevar-se a alturas que só os gênios isolados atingiram no passado. (Breton, 1985. p.37)

Há também o exemplo consagrado das influências do construtivismo russo enquanto um movimento artístico imbuído de ideais revolucionários e ligado, umbilicalmente, à Revolução Russa (Figueiredo, 2012, p. 4) – um dos exemplos da influência surgem na obra do artista *Vladimir Tatlin*, denominada *Monumento à Terceira Internacional (1919)* assim como da *Frente de Esquerda das Artes*; na América Latina, no México, os trabalhos do muralistas mexicanos *Clemente Orozco, Alfaro Siqueiros e Diego Rivera*; no Chile ditatorial, os murais coletivos da *Brigada Ramona Parra* ou as intervenções do *Colectivos de Acciones de Arte* (CADA).

Como bem adverte André Mesquita (2011, p.42), "Arte ativista, engajada ou intervencionista é muito mais do que um gênero carregado de exemplos de 'anomalia curiosas', úteis apenas para enriquecer o velho cânone da história da

---

[22] Vale citar também os trabalhos do expressionista George Grosz; a iniciativa do Art Workers Coalition em Nova Iorque e o artista alemão Joseph Beuys.

arte". Entretanto, apesar de haver inúmeros exemplos de artistas políticos, há uma diferença entre o artista político e o artista ativista. Segundo Lucy Lippard, no clássico ensaio "Trojan Horses: Activist Art and Power" (1984):

> O artista político é alguém cujos assuntos e, de vez em quando, os contextos, refletem assuntos sociais, geralmente na forma de uma crítica irônica. Embora artistas 'políticos' e 'ativistas' sejam, frequentemente, as mesmas pessoas, a arte 'política' tende a ser socialmente preocupada, enquanto a arte 'ativista' tende a ser socialmente envolvida. (Lippard *apud* Mesquita, 2011, p. 17)

Surgida na década de 60, expandida na década de 80 e institucionalizada – em alguns exemplos – na década de 90, a arte ativista e os campos do ativismo:

> Produzem experiências distintas, finalidades e processos que são particulares em seus meios de atuação. Mas, ao se aproximarem, ao lançarem ações que buscam enfrentar os problemas e os mecanismos de controle que penetram na vida contemporânea – e que agem sobre os nossos corpos e subjetividades – as qualidades mais potentes de ambos podem agrupar-se e criar experiências como um protesto coletivo, assim como uma rebelião em massa, uma agitação livre ou formas micropolíticas de resistência. (Mesquita, 2011, p. 42)

Quais seriam essas experiências de protesto coletivo? De que maneira uma arte ativista pode ser encarada como uma rebelião em massa ou uma agitação livre? No próximo capítulo, nos deteremos na exposição de algumas experiências de grupos de arte ativista que encararam suas práticas artísticas como verdadeiras táticas de guerrilha e, inclusive, arriscaram suas vidas quando desafiaram ditaduras militares. Procuraremos também expor grupos atuais que, em um contexto diferente, enfrentam outros tipos de poderes e adversários.

4. SOBRE ALGUMAS INICIATIVAS DE ARTE GUERRILHA

Apesar de termos exposto nesse trabalho algumas iniciativas de artistas e coletivos de artistas do século XIX e início do século XX, como a *Frente de Esquerda das Artes* e o *Manifesto por uma arte revolucionária independente* de Trotsky e Breton, vai ser somente na década de 1960 que o que se entende por arte ativista passa a ter uma apropriação da ideia de *guerrilha*. Talvez essa proximidade deva-se, em grande parte, ao contexto de formação das lutas de libertação nacional ou das guerras de guerrilhas que obtiveram êxito no confronto com forças repressivas numericamente superiores[23], como foi o caso da Revolução Cubana, em 1959. Ou inclusive, num contexto inverso, na época em que boa parte dos países da América Latina – Brasil, Argentina, Uruguai, Chile, Bolívia, Peru – vivenciaram ditaduras militares entre as décadas de 1960 e 1990. Há de se levar em conta também o contexto da Guerra do Vietnã e dos movimentos de libertação feminista e pelos direitos civis.

Como comentamos no início desse trabalho, não temos o objetivo de medir ou comparar, como um termômetro, o “grau revolucionário” da arte em relação às táticas tradicionais de enfrentamento a uma ditadura ou situação opressora, como a luta armada – elemento fundamental de uma ação guerrilheira. É importante sempre salientar o outro contexto histórico em que vivemos e que, apesar de existirem casos crônicos e preocupantes de assassinato a militantes políticos, na atualidade, não nos encontramos na necessidade de uma resistência armada dentro dos movimentos sociais, pelo menos agora (e tomara que não precisemos jamais).

Como salientamos a respeito da arte de guerrilha, não pretendemos romantizar ou “pintar” a imagem de um guerrilheiro como bem advertiu Carlos Marighella. Arte Guerrilha, obviamente, é uma analogia, mas possui em seu cerne um enorme grau de seriedade (ou humor crítico), pois parte dessas atividades artísticas que surgiram em contextos opressores de fato. Apesar de talvez ser uma ideia antipática, em um primeiro momento, a um marxista ortodoxo, veremos inúmeras exemplos de arte ativismo que ganham contornos incrivelmente próximos

[23] Apesar de uma guerrilha se voltar contra uma “força militar superior”, Che Guevara alertava, no “Guerra de Guerrilhas”, que sempre uma ação guerrilheira deve lutar com o povo e para o povo.

às ações guerrilheiras quando visualizamos as experiências de diversos coletivos e artistas atuantes no contexto urbano: o fator surpresa, as incursões pela noite, a pesquisa do terreno, as baixas condições financeiras e o descontentamento popular. Garantimos ao leitor mais cético: são ações ousadas que chamariam atenção até dos guerrilheiros cubanos de Sierra Maestra.

A arte guerrilha, entendida como uma apropriação de táticas da guerrilha urbana tradicional possui aproximação com diversos saberes, como por exemplo, o pensamento marxista. Na década de 1920, no contexto da Revolução Russa, foi criada a *Agitação e Propaganda (Agitprop)*: uma prática conduzida por movimentos sociais e organizações de base com o objetivo de mobilizar a sociedade, dar visibilidade ao movimento e expor os conflitos inerentes aos trabalhadores, governo e burguesia. Influenciadora de grandes artistas como Bertold Brecht e Erwin Piscator, a *Agitprop* se apropria da arte como uma ferramenta de transformação social e se configura como uma tática usada, na contemporaneidade, por importantes movimentos de diversas vertentes – aqui no Brasil temos exemplo de *Agitprop* no Levante Popular da Juventude e em alguns setores do Movimento Estudantil e Rural. No entanto, surge a pergunta: haveria diferença entre a *Agitprop* e arte guerrilha? Com certeza existem mais semelhanças do que diferenças. Porém, há um fator que pesa para uma aproximação entre as duas: a *Agitprop,* de maneira geral, concebe a arte como um meio; e muitas vezes, a ideia de propagandear pode abafar o caráter potente e autônomo da criação artística diante de uma ordem da direção de um partido ou movimento. A possibilidade da arte *apenas* como esse *mero meio* para a transformação social deve ser um princípio da arte guerrilha, mas não um imperativo.

Nesse sentido, muitas vezes a arte guerrilha se aproxima de certa corrente de pensamento revolucionário denominado anarquismo. As formas de criação artística, livres de ordens ou programas partidários, teriam mais a ver com o caráter libertário da arte. O *dada*, movimento artístico contemporâneo, do qual tinha uma de suas máximas "a destruição também é criação", do anarquista Mikhail Bakunin, possuía características interessantes dentro de um processo criativo:

> Dada é uma tempestade que eclode sobre a arte como a guerra sobre os povos, um fogo de revolta e audácia. Ele vai opor sua loucura à desrazão universal, e desenvolver uma filosofia do não. Dada se quer

> simultaneamente subversivo e terrorista. Nesse período em que a civilização ocidental soçobra na carnificina e no horror da guerra, e com ela todos os valores burgueses sobra os quais ela repousa, o dadaísmo ataca os próprios fundamentos dessa sociedade. (...) Toma por alvo a arte, a literatura, a ideologia burguesa, questiona o conjunto da organização social, e duvida de tudo. (Berthet, 2001, p.63)

Mas não se trata de ideologizar a arte como anarquista. Há um contexto social para se compreender o porquê do surgimento desses movimentos assim como a força de ação que extrapola a simples relação arte/política. O pintor *Paul Signac*, a respeito do caráter anarquista de uma obra, comentava: "o pintor anarquista não é aquele que representa quadros anarquistas, mas aquele que, sem preocupação com o lucro, sem desejo de recompensa, luta com toda a sua individualidade contra as convenções burguesas oficiais por uma contribuição pessoal" (Cachin *apud* Ferrua, 1971, p. 17).

Para um leitor menos acostumado a essas discussões pode parecer limitado moldar a arte a alguma tipo de “ideologia”. Haveria alguma importância nessa preocupação, se se acreditasse que a arte fosse imparcial ou neutra em relação aos processos históricos da sociedade. Curiosamente, muitas das argumentações que querem expulsar a arte de uma “preocupação política”, ou mais ainda, de certo ativismo, carregam um ranço conservador e romântico por acharem que o artista não deve “se meter” nesses assuntos: "ele deve ficar preso no ateliê, na moldura e no palco com seus devaneios e catarses”... Na história da arte são inúmeros os casos de estilos artísticos que acompanharam os períodos históricos ou os subverteram ao romper paradigmas e normas. Com isso, não queremos afirmar que todo tipo de produção artística deva se voltar, sempre, pra uma tática guerrilheira ou ativismo, mas que a arte ativista e arte guerrilha são possibilidades várias dentro desse vasto campo da arte contemporânea.

Nos próximos tópicos apresentaremos alguns exemplos de grupos de arte guerrilha tanto das décadas de 1960 e 1970 como da atualidade e, como são vastas essas iniciativas, reservaremos nas páginas finais desse trabalho (Anexo I), uma lista dessas iniciativas recomendadas. Reiteramos que são alguns dos exemplos que tivemos acesso nas bibliografias estudadas, mas atentamos que no palco, ou melhor, nos bastidores da história, surgiram diversos artistas e coletivos anônimos

que não puderam ser registrados ou conhecidos devido ao contexto extremamente repressor em que viveram.

4.1. Na década de 1960 e 1970

Primeiramente queremos deixar claro que uma breve exposição de iniciativas ou coletivos representa apenas um corte, um pequeno detalhe do grupo de arte guerrilha ou da iniciativa. Atentamos para o fato de que esse recorte serve para expor algumas das experiências que achamos interessante, e nada melhor do que o próprio leitor ir direto à fonte primária desses grupos, tais como os *sites*, livros e artigos disponíveis, em anexo ao final desse trabalho, para uma melhor compreensão do processo. São inúmeros os exemplos de trabalhos artísticos dessas duas décadas que poderíamos relacionar a uma "arte guerrilha".

Um dos primeiros exemplos que gostaríamos de citar são as chamadas *Brigadas Muralistas Chilenas*. Em consonância com a metodologia da *Agitação e Propaganda*, as brigadas foram organizações juvenis criadas no final de década de 1960 com intuito de criar, mesclando elementos pictóricos e textuais, propaganda visual das lutas da esquerda. É dizer, tinham como objetivo “... conscientizar e conquistar o apoio da sociedade para a transformação do Chile em um país socialista e, sendo assim, contribuíram para a construção de um imaginário socialista" (Dalmás, 2006, p. 226). A *Brigada Ramona Parra*, uma das primeiras a se organizar, nasceu de uma articulação de militantes que participaram de campanha política no início dos anos 1960 e homenageou, em seu nome, uma estudante de 19 anos morta em confronto com policiais numa praça em frente ao palácio do governo, na capital de Santiago. As pinturas iniciais da *brigada* eram realizadas à noite de forma clandestina para que a polícia ou militantes do partido opositor não impedissem ou destruíssem os painéis antes do amanhecer (Dalmás, 2006, p. 230). A relação com a tática guerrilheira não é em vão. No livro "A Guerra de Guerrilhas", o revolucionário cubano Ernesto Guevara de la Sierna (O Che), anuncia uma característica comum às Brigadas Romana Parra: "(...) ..a noturnidade é outra característica importante da guerrilha que serve para avançar até posições que vão ser atacadas e também para mobilizar-se em territórios não bem conhecidos, onde exista o perigo de delações" (Guevara, 1980, p. 23). Com clara inspiração no

muralismo mexicano, os trabalhos artísticos da Brigada Ramona Parra, assim como da Brigada Elmo Catalán, tinham também o intuito de uma pintura em conjunto assim como o trabalho autogerido (um dos princípios do socialismo).

> Enquanto um brigadista ficava de guarda, um líder, em geral quem desenhava melhor, escrevia o slogan na parede escolhida e cada membro da equipe tinha de pintar uma área específica. As tarefas eram divididas de acordo com as possibilidades e capacidades de cada participante, criando-se, inclusive, novos termos técnicos para denominá-las: havia os "pintores do fundo", que com tinta branca "limpavam" o muro, os "traçadores" para desenhar, os "enchedores" para pintar as figuras, e, por último, os responsáveis por fazer o contorno preto. (Dalmás, 2006, p. 230)

As *Brigadas Ramona Parra* inspiraram os trabalhos de outro coletivo artístico chileno com características conceituais diferentes do muralismo. Já em 1979, no contexto da ditadura militar chilena, sob o comando de Augusto Pinochet, formou-se o *Colectivo Acciones de Arte* (CADA) que "atuava no lugar onde a arte e a política converge – a esfera social – sublinhando ao mesmo tempo a estética da política e o político da estética" (Neustadt, 2001, p. 16)[24]. Dentre as várias ações realizadas pelo *CADA*, como a "Para no morir de hambre en el arte" onde havia alusão à memória de um dos programas do governo do ex-presidente deposto pela ditadura, Salvador Allende, destacamos a ação "Ay Sudamérica!" na qual os integrantes arremessaram, a partir de seis aviões que planavam em formação militar, cerca de 400.000 panfletos sobre a cidade de Santiago. Segundo Neustadt (2001), a ação deve ser compreendida levando em conta tanto o contexto textual, como o efeito visual e a performance discursiva, e apesar de levantar críticas de alguns por "duplicar" uma imagem forte da repressão militar (os aviões sobrevoando), elas puderam tratar da memória do bombardeio do palácio presidencial *La Moneda* (bombardeado pelos golpistas) assim como trazer uma tensão em torno dessa memória. Não se jogava bombas, mas papéis com frases como "Nós somos artistas, mas cada homem que trabalha pela ampliação, embora mental, de seus espaços de vida é um artista[25]" (CADA *apud* Neustadt, 2001, p. 150). Apesar de, num primeiro momento, sermos levados a crer que aqui se trata de uma arte panfletária tradicional

---

[24] Traduzido de: "actuaba en el lugar donde el arte y la politica convergen – la esfera social – subrayando al mismo tiempo la estética de la política y lo político de la estética." (Neustadt, 2001, p. 16)

[25] Traduzido de: "Nosotros somos artistas, pero cada hombre que trabaja por la ampliación, aunque seja mental, de sus espacios de vida es un artista". (CADA *apud* Neustadt, 2001, p. 150)

– e aqui são panfletos, literalmente – as mensagens arremessadas ao ar não eram mensagens diretas no sentido estrito. As frases presentes no panfleto não versavam sobre uma denúncia objetiva ou situação específicas, e sim referenciavam a uma abordagem poética da própria política, da própria maneira de se conceber a realidade naquele momento: "Dizemos, portanto, que o trabalho de ampliação dos níveis habituais da vida é a única montagem de arte válido/ a única exposição/ a única obra de arte que vive[26]" se lia um dos trechos do panfleto (CADA *apud* Neustadt, 2001, p. 150). Ou seja, os próprios integrantes do *CADA* rechaçavam a arte de mensagem imediata. Fernando Balcells, um dos integrantes do coletivo, afirmou:

> As obras de mensagem imediata, nas quais se representavam cenas de dor, de violência e morte (...) têm em comum com as mensagens socialmente dominantes (da publicidade, por exemplo) um caráter linear, unívoco e autoritário. São obras que não deixam lugar à atividade reflexiva do espectador, que não suscitam problemas nem possibilidades de diálogo[27]. (Balcells *apud* Neustadt, 2001, p. 21)

Mas entrar na seara de se um trabalho artístico carrega uma mensagem ou não – essa discussão sempre será incompleta –, a nosso ver é tão infecundo quanto querer discutir méritos entre as resistências. O interessante é manter esse campo de tensão, mencionado pelo filósofo Jacques Rancière, no início desse trabalho, entre o interminável de Dionísio e Apollo.

Outra iniciativa de destaque na década de 1960, foi o que a teórica Laura Elgueta denominou de "Itinerario del 68". Uma sequência de ações que articularam crítica à institucionalização da arte e temáticas políticas, vanguarda e revolução, na Argentina: irromper com um motim um evento de inauguração para riscar e apedrejar a imagem do ex-presidente norte-americano; boicotar uma entrega de prêmios no Museu Nacional de Belas Artes com panfletos, estrondos e gritos; sequestrar durante uma conferência em Rosário o diretor do Centro de Artes Visuais

[26] Traduzido de: "Decimos por lo tanto que el trabajo de ampliación de los niveles habituales de la vida es el unico montaje de arte valido/ la unica exposición/ la unica obra de arte que vive." (CADA *apud* Neustadt, 2001, p. 150)

[27] Traduzido de: "las obras de mensaje inmediato, en las que se representaban escenas de dolor, de violencia y muerte... tienen en común con los mensajes socialmente dominantes (de la publicidad, por ejemplo) un carácter lineal, univoco y autoritario. Son obras que no dejan lugar a la actividad reflexiva del espectador, que no le suscitan problemas ni posibilidades de diálogo." (Balcells *apud* Neustadt, 2001, p. 21)

del Di Tella; reagir coletivamente ante à censura de uma obra destruindo as próprias realizações e arremessando seus restos nas ruas; atuar clandestinamente pela noite para pintar de vermelho as águas das fontes mais importantes do centro de Buenos Aires. (Elgueta, 2010, p.1)

> A articulação de arte e política que postula o 'Itinerario del '68' propõe um questionamento das convenções da instituição de arte, as práticas estéticas consagradas e também o início no limite da experimentação vanguardista. E, ao mesmo tempo, um modo de intervir politicamente na situação histórica que vá a sentido contrário do lugar designado aos artistas pelas forças políticas, que tendem a conceber a relação em termos instrumentais[28]. (Elgueta, 2010, p.7)

Tendo como contexto as primeiras experiências do neoliberalismo argentino e suas políticas de desemprego e cortes sociais, – o campo artístico passou a ser instrumentalizado e privatizado assim como diversas culturas locais viveram sob arrochos trabalhistas e péssimas condições de vida. Foi nesse âmbito que surgiu o "Tucumán Arde". Nessa atividade artística, por alguns denominada "Operação", um grupo de artistas resolveu intervir numa falsa realidade de desenvolvimento e modernização propagandeada, principalmente, pelos meios de comunicação em torno de uma província Argentina chamada Tucumán. Na realidade, o que acontecia ali era um amplo processo de precarização da qualidade de vida dos moradores como um aumento do nível de desemprego. Na operação, os artistas realizaram um trabalho de

> Experiência coletiva de contra-informação que, mediante uma mostra de cartazes, imagens móveis, fotografias, recortes de jornais e circulares expostas nas sedes sindicais de Buenos Aires e Rosário, denuncia as condições de pobreza, analfabetismo e neofeudalismo dos trabalhadores 'azucareros' tucumanos. (Speranza *apud* Elgueta, 2010, p.6) [29]

Dessa citação podemos mencionar uma clara alusão à questão da propaganda e da informação destacada no livro de cabeceira de um guerrilheiro*:* "A

---

[28] Traduzido de: “La articulación de arte y política que postula el Itinerario del ´68 plantea un cuestionamiento de las convenciones de la institución arte, las prácticas estéticas consagradas y también la puesta en límite de la experimentación vanguardista. Y al mismo tiempo, un modo de intervenir políticamente en la situación histórica que va en contra del lugar asignado a los artistas por las fuerzas políticas, que tienden a concebir la relación en términos instrumentales.” (Elgueta, 2010, p.7)

[29] Traduzido de: "Experiencia colectiva de contra información que mediante una muestra de carteles, imágenes móviles, fotografías, recortes de periódicos y circulares expuestos en sedes sindicales de Buenos Aires y Rosario, denuncia las condiciones de pobreza, analfabetismo y neofeudalismo de los trabajadores azucareros tucumanos." (Speranza apud Elgueta, 2010, p.6)

propaganda efetiva é a que se fará dentro da zona guerrilheira. Dar-se-á preferência à difusão das ideias para os nativos da zona, explicando teoricamente o fato, para eles conhecido, da insurreição". (Guevara, 1980, p. 89). As discussões levantadas a partir do trabalho do Tucumán Arde são similares às referentes ao campo de arte contemporânea, que por sua vez possui relação com a arte ativista: "...a criação estética como ação coletiva e violenta[30] que atua na sociedade colaborando com a sua transformação e ao mesmo tempo no campo artístico contra a arte burguesa, ao conceito de obra para o gozo pessoal. Portanto, há uma ênfase no processo, e não já no objeto"[31] (Elgueta, 2010, p.9).

O teatro também desempenhou um papel importantíssimo nesse período. *Augusto Boal*, integrante de uma das mais consideradas companhias de Teatro (o Arena), exilado e torturado durante a ditadura militar brasileira, criou o clássico "Teatro do Oprimido": a partir da inspiração do pensamento do educador Paulo Freire, nesse tipo de teatro, em consonância com uma ação social, pretende-se a quebra da relação ator-espectador: há uma subversão das posições já que o público também é um ator do seu próprio processo. Dessa proposição teatral surgiu a técnica do teatro invisível que era realizada em ambientes fora do palco e incorporava o fator surpresa ao irromper uma situação real para um público. Prática parecida fora realizada pelo coletivo norte-americano *Mime Troupe* que propunha seus trabalhos como "teatro de guerrilha" para "encenar suas sátiras políticas nos parques de São Francisco e motivar emocionalmente o público a participar de manifestações sociais" (Mesquita, 2011, p. 78). Com inspiração nos textos de Che Guevara, da carnavalização teorizada por Bakhtin e pelo teatro de Brecht, o coletivo afirmava que “... o guerrilheiro devia ajudar o povo a destruir os padrões e normas injustas, substituindo o antigo pelo novo e inventando uma linguagem artística que mostrasse a realidade de uma sociedade norte-americana racista, militarista e moralmente falida". (Mesquita, 2011, p. 78) Ora, a possibilidade de uma irrupção momentânea, da criação de uma situação inesperada e de destruição de situações

---

[30] Traduzido de: “La agresión intencionada llega a ser la forma del nuevo arte. Violentar es poseer y destruir las viejas formas de un arte asentado sobre la base de la propiedad individual y el goce personal de la obra única.” (Longoni Ana *apud* Elgueta, 2010, p.8)

[31] Traduzido de: "...la creación estética como acción colectiva y que actúa en la sociedad aportando a su transformación y al mismo tiempo en el campo artístico en contra del arte burgues, al concepto de la obra para el goce personal. Por lo tanto hay un énfasis en el proceso, ya no en el objeto." (Elgueta, 2010, p.9)

injustas, relaciona-se com o já citado elemento surpresa, essencial para uma técnica guerrilheira, como frisa Carlos Marighella (1969): "Para compensar por sua debilidade geral e falta de armas comparado com o inimigo, o guerrilheiro urbano utiliza a surpresa. O inimigo não tem nenhuma forma de lutar contra a surpresa e se torna confuso ou é destruído." (Marighella, 1969, p. 19).

Se alguns grupos de arte incorporavam às suas táticas a palavra guerrilha, outros não só incorporavam às suas atividades como também se identificavam como tal – foi o caso do "Guerrilla Art Action Group" (GAAG).

> Partindo do pressuposto que a arte e a cultura têm sido corrompidas pelo lucro e interesses privados, GAAG foi formado em outubro de 1969 como uma plataforma de luta social. O trabalho deles questionava como os artistas poderiam trabalhar efetivamente por mudanças significativas, mais frequentemente através de provocação direta e confrontação – ações simbólicas e não violentas teatralizadas em protestos e ridicularização das falhas morais do 'establishments' da arte e dos meios de comunicação, assim como do governo norte americano[32]. (GAAG)

Como destaca o historiador André Mesquita (2010, p. 91), em uma das ações, os integrantes do GAAG "entraram no MoMA e retiraram cuidadosamente o quadro *Branco sobre Branco*, de Kasimir Malevich, substituindo-o por um manifesto que, entre suas três demandas exigiam que o museu permanecesse fechado até o fim da Guerra do Vietnã". Em uma máxima parecida com a de Theodor Adorno de que não deveria haver poesia depois de Auschwitz, um dos trechos do manifesto destacava que não deveria haveria prazer da arte enquanto se estiver envolvidos no assassinato em massa de pessoas na guerra do Vietnã (Mesquita, 2010, p. 91).

A uma primeira mirada essa ação citada pode parecer ingênua e limitada ao âmbito institucional da arte. Entretanto, permitindo uma breve comparação, não há muitas diferenças de ousadias entre "fazer um banco" numa ação de guerrilha tradicional e retirar um quadro de um dos museus mais importantes do mundo. Essa ação prático-simbólica – não se sabe se aquele quadro artístico foi "expropriado" pelos artistas – pode ter um caráter de amplas repercussões. E é justamente essa uma contribuição da chamada guerrilha artística.

---

[32] Traduzido de: "Guided by their belief that art and culture had been corrupted by profit and private interest, *GAAG* formed in October 1969 as a platform for social struggle. Their work asked how artists could work effectively towards meaningful change, most often through direct provocation and confrontation–symbolic, non-violent actions staged in protest and ridicule of the ethical failures by the art and media establishments, as well as the US government." Disponível em: http://printedmatter.org/catalogue/moreinfo.cfm?title_id=89613

Dentre todas as iniciativas e coletivos já citados ao longo desse tópico, talvez seja a *Internacional Situacionista* (1957-1972) um dos movimentos mais importantes para um novo tipo de abordagem entre arte e política, a partir de década de 1960. Gerida a partir de um contexto de descontentamento com os caminhos da Revolução Russa, e já adversos a uma certa linha de marxismo tradicional, a Internacional, da qual o pensador e ativista Guy Debord, autor do clássico livro "A Sociedade do Espetáculo" foi um dos fundadores, formou-se a partir de uma fusão de alguns grupos como os Psicogeográficos da Alemanha e o Movimento para uma Bauhaus Imaginista. Não pretendemos, em poucas linhas, abordar a totalidade desse movimento, mas sim enunciar breves particularidades das situações fomentadoras do "Maio de 68" e articulá-las com a ideia de arte guerrilha. No capítulo passado sobre a "Técnica do Guerrilheiro artístico urbano", destacamos a intervenção urbana como um dos pilares da ação da arte guerrilha: as vertentes artísticas que surgiram a partir desse deslocamento, como a *deriva* e o que se entende hoje por arte urbana, devem muito às influências dos situacionistas e as contribuições em torno da problematização com relação ao espaço da cidade. A importância para se atentar para o aspecto urbano passou a ter outra conotação no fazer artístico. Foi criada a chamada "psicogeografia" e a noção do urbano passou a ser criticada.

> O urbanismo não existe: não é mais que uma 'ideologia' no sentido de Marx. A arquitetura existe realmente, como a coca-cola: é uma produção investida de ideologia que satisfaz falsamente uma falsa necessidade, mas é real. Enquanto que o urbanismo é, como a ostentação publicitária que rodeia a coca-cola, pura ideologia espetacular. O capitalismo moderno, que organiza a redução de toda vida social ao espetáculo, é incapaz de oferecer outro espetáculo que o de nossa alienação. Seu sonho urbanístico é seu mestre de obras[33]. (Vaneigem, 1961, p. 1)

Para os situacionistas o espaço urbano passa a ser um local de disputa, e além de ter esse caráter de alienação, distancia as pessoas de suas vidas cotidianas ao espetacularizar todos os âmbitos do vivido. Essa questão de um estudo acerca do espaço ambiental, geográfico ou urbano não é um deleite teórico: se trata de um

---

[33] Traduzido de: "El urbanismo no existe: no es más que una "ideología" en el sentido de Marx. La arquitectura existe realmente, como la coca-cola: es una producción investida de ideología que satisface falsamente una falsa necesidad, pero es real. Mientras que el urbanismo es, como la ostentación publicitaria que rodea la coca-cola, pura ideología espectacular. El capitalismo moderno, que organiza la reducción de toda vida social a espectáculo, es incapaz de ofrecer otro espectáculo que el de nuestra alienación. Su sueño urbanístico es su maestro de obras." (Vaneigem, 1961, p. 1)

elemento importantíssimo para as atuais práticas de intervenção urbana – conhecer o território, ou descobri-lo no momento que se faz uma deriva, é um elemento primordial para o sucesso da intervenção urbana: "O melhor aliado do guerrilheiro é o terreno porque o conhece como a palma de sua mão" (Marighella, 1969, p. 21).

Muitas das técnicas de arte guerrilha refutam a ideia de cidade como mero suporte da obra – ao se fazer uma performance no centro da cidade não se entende, no caso, que a praça é o suporte para o artista, se entende que ela é a obra em si. A cidade faz parte da obra, se processa e se realiza na relação artista-obra-público. É isso que alguns artistas-guerrilheiros pretendem ao realizarem ações de contra-propaganda em *outdoors* que entopem e poluem a cidade com uma publicidade apelativa; ou então em intervenções que se relacionem com os espaços circundantes e se completam a partir da irrupção no espaço físico, como aconteceu nas ações do *Tucumán Arde*, na Argentina, ou dos *Black Mask* (1967), em Nova Iorque, que muito antes do *Occupy Wall Street*, foram ao prédio da bolsa de valores, jogaram US$200 em notas de US$1, fazendo os operadores de mercado competirem freneticamente pelo dinheiro que caía do ar afetando, consequentemente, as cotações econômicas (Mesquita, 2010, p.80).

Com as contribuições dos situacionistas a cidade passa a ser vista de outra maneira e observada como um espaço de conflito e constante tensão entre o público e o privado. Em épocas de privatização de espaços coletivos, da construção de condomínios de luxos (ilhas dentro das cidades) e de uma constante observação, através de câmeras de filmagens, da vida do cidadão, surge a necessidade de se problematizar essas práticas que colocam um morador de uma *urbe* cada vez mais deslocado da cotidianidade dela. "Toda planificação urbana se compreende unicamente como campo de publicidade-propaganda de uma sociedade, ou seja: como organização da participação em algo que é impossível de participar."[34] (Vaneigem, 1961, p. 1). A irrupção e o fator surpresa de uma ação de arte guerrilha parte desses desvios criados em torno do absurdo que já foi normatizado ou então do espetáculo que distancia as pessoas do cotidiano. Torna-se função de um guerrilheiro artístico deslocar o olhar já acostumado a constantes "exceções" dentro

[34] Traduzido de: "Toda planificación urbana se comprende únicamente como campo de publicidad-propaganda de una sociedad, es decir: como organización de la participación en algo en lo que es imposible participar." (Vaneigem, 1961, p. 1)

de uma cidade: por isso a reivindicação do espaço público, ocupando, subvertendo e questionando.

Findada essa breve explanação sobre alguns grupos de arte guerrilha, apresentaremos a seguir algumas proposições surgidas posteriores à década de 60. O que delimitamos como "atualidade" refere-se, inicialmente, aos movimentos de arte guerrilha da chamada "geração Seattle" – internacionalmente conhecida no contexto das manifestações "antiglobalização" pela qual preferimos chamar de "anticapitalistas". O período atual surge em meados da década de 1990 com o levante zapatista no México, passa pelas manifestações contra as organizações multilaterais (FMI, Bird, Bid,etc) e chega até os movimentos *Occupy*, da primavera árabe e das marchas que vem sendo realizadas em todo o planeta.

4.2. Na Atualidade

No capítulo anterior, em que foi abordada a *arte ativista,* mencionamos, brevemente, o período referente aos movimentos internacionais de crítica ao neoliberalismo dos finais da década de 90. Esses movimentos, por alguns denominado "antiglobalização", tornaram-se conhecidos mundialmente por terem interrompido algumas reuniões das organizações multilaterais como o Fundo Monetário Internacional, o Banco Mundial e criado várias resistências a nível global sem precedentes na história da esquerda contemporânea desde as décadas de 1960 e 1970. Essas movimentações não se organizavam somente durante os protestos das organizações econômicas como alguns creem, se tratavam, na verdade, de diversas articulações em redes globais (nesse período a *Internet* se consolidava), como a *Ação Global dos Pov*os e os Fóruns Sociais Mundiais que redesenharam a geopolítica mundial – a repulsa que parte da América Latina criou em relação às políticas neoliberais surge nesse contexto.

A ofensiva dessas articulações da esquerda contra o neoliberalismo e as políticas econômicas de livre mercado que vieram com uma nova roupagem pós-queda do muro de Berlim, e que tiveram como os principais pensadores Milton Friedman, Von Mises e Friederich Hayek não surgiu de repente. Ao contrário do que se poderia crer, principalmente pelos conservadores que defendem um Estado

mínimo, ou muitas vezes a abolição do Estado, o neoliberalismo possui uma íntima relação com as ditaduras militares, principalmente as latino-americanas. A jornalista Naomi Klein, no livro "A Doutrina do Choque" (2008), expõe como as políticas de livre mercado – privatização, desregulamentação governamental e cortes profundos nos gastos sociais – aproveitam-se de momentos de choques para se programarem:

> Algumas das violações mais infames dos direitos humanos de nossa era, que tenderam a ser encaradas como atos sádicos perpetrados por regimes antidemocráticos, foram cometidas com a intenção clara de aterrorizar o público, ou ativamente empregadas a fim de preparar o terreno para a introdução das "reformas" radicais de livre mercado. Na Argentina da década de 1970, o "desaparecimento" de trinta mil pessoas sob o governo da junta militar, muitas delas ativistas de esquerda, fez parte da imposição ao país das políticas da Escola de Chicago, do mesmo modo que o pavor foi parceiro para um tipo similar de metamorfose econômica no Chile. (Klein, 2008, p. 19)

A relação neoliberalismo e ditadura militar serve como contexto para se compreender o surgimento das novas resistências da década de 1990. Indo na contramão do discurso direitista de que hoje "não há mais inimigos para lutar" ou então de que a "história acabou", esses movimentos se ressignificam em torno de demandas relacionadas a uma justiça de transição de uma ditadura para uma democracia e na eterna batalha contra cortes sociais, concentração de renda e desigualdades sócio-históricas. Se as políticas econômicas e leis implantadas em décadas passadas seguem vigorando no campo concreto e até imaginário de algumas pessoas é porque teve uma função em períodos predecessores. A resistência global da década de 1990 surge com outros elementos e ecoa a máxima de "que as nossas resistências sejam tão globais quanto à economia deles". Nesse campo de avanços e retrocessos que é a história, surgem táticas e estratégias de ações políticas que pretendem redimir o potencial emancipatório dos "fracassos evitando a dupla armadilha do apego nostálgico ao passado” (Žižek, 2011, p. 22).

Expor as experiências de grupos de arte guerrilha, na atualidade, é uma maneira também de demonstrar, principalmente às novas gerações, de que o que não falta hoje são táticas e métodos de luta por uma sociedade mais justa e igualitária. Se hoje, talvez, existam poucos jovens querendo transformar o mundo ou realizar uma revolução – isso, para alguns pode até parecer *piegas* – é porque anos de ditadura militar impuseram uma atmosfera de medo que fizeram nossos pais e

avós se calarem, e consequentemente, nossa geração. Somos um pouco resultado desses vastos anos de assassinatos e desaparecimentos de homens e mulheres que tiveram a coragem de lutar pelos seus sonhos. Entretanto, os tempos mudam... Como comentamos no início desse trabalho, bate na porta da história uma nova leva de movimentos e articulações globais que vêm criticando os 1% que detém as maiores riquezas globais.

Se há um evento específico que possa ser enunciado como o marco das novas mobilizações "anticapitalistas" esse se refere à insurreição armada dos zapatistas no México, em primeiro de janeiro de 1994. O levante guerrilheiro, com o nome de Exército Zapatista de Libertação Nacional (EZLN), veio como uma surpresa para aqueles que achavam que comunidades indígenas mexicanas iriam se curvar diante do roubo de suas terras iniciadas com a implantação do Tratado Norte-americano de Livre Comércio das Américas (NAFTA). Poucos anos depois, os zapatistas seriam os organizadores de um encontro que contou com aproximadamente três mil pessoas dos cinco continentes do mundo: o *Primeiro Encontro Intercontinental pela Humanidade e contra o Neoliberalismo*. Essa iniciativa propiciou uma rearticulação de segmentos da esquerda que ainda cambaleavam diante da falta de saídas desde a queda do muro de Berlim.

Os zapatistas e suas habilidades de uso da comunicação para exporem suas demandas por terra, liberdade e trabalho foram disseminados ao redor de todo o mundo e passou a ser incorporada em diversas técnicas, tática e princípios de alguns movimentos sociais. Uma dessas inspirações foi de encontro ao Grupo *autónomo a.f.r.i.c.a., Luther Blisset e Sonja Brünzels* da Europa. Refratárias aos dogmatismos dentro da própria esquerda (inclusive também nos grupos autônomos), as autoras apresentam algumas táticas e técnicas subversivas, mas também humorísticas que refutam a ideia de uma verdade única. O livro "Manual da Guerrilha da Comunicação", lançado pelo grupo, destaca:

> Em nossa decisão a favor do conceito de guerrilha da comunicação há uma influência – embora não gostemos de admitir – de um certo romantismo revolucionário. Apesar disso, a metáfora da guerrilha resulta certamente apropriada para esse projeto já que a guerrilha não opera de uma posição visível como um exército oficial, e sim de trilhas acidentadas e perdidas, distantes das grandes rotas. A guerrilha não necessita de muitas pessoas, embora dependa da cumplicidade ou, pelo menos, da tolerância da população. Sua tática se baseia no conhecimento do terreno. Atua de

> maneira local e em momentos pontuais. As guerrilhas atuam na clandestinidade e para evitarem serem capturadas mudam de locais. (Blisset *et al*, 2000, p. 9).

As autoras, advertindo que não pretendem dar "receita de bolo", convidam o leitor a experimentar outras formas de fazer política mantendo o caráter subversivo e pensando as possibilidades, condições e limites dessa outra política. Partindo de uma postura irreconcilável com as formas de produção capitalista, como mesmo colocam, se centram no âmbito intermediário entre uma política esclarecedora e a intervenção simbólico-cultural. O Manual cita:

> Referente aos meios de comunicação, um dos méritos estrategicamente mais geniais da guerrilha zapatista consistiu em converter o nome de seu portavoz, do Subcomandante Marcos, em um nome coletivo "Todos somos Marcos". Com essa prática não só seguiam com sua intenção de desconstruir o princípio do líder da revolução ou da guerrilha – como já leva a crer o título "subcomandante" –, como por sua vez criaram uma forma nova de mito coletivo: a pessoa do guerrilheiro não tem uma história clara e identificável. Seus atributos reconhecíveis como o *pasamontañas*[35] e o uniforme não escondem seu papel de signo vazio; ao contrário os sublinham ainda mais. Precisamente pelo fato de que a pessoa real fica borrada, esse lugar vazio pode ser preenchido com inúmeras histórias e lendas. (Blisset *et al*, 2000, p. 40).

Essa abordagem simbólica é crucial para se compreender o processo de muitos dos grupos de arte guerrilha. Grosso modo se trata de subverter no simbólico para irromper no real e no concreto. Muitos dos críticos a esse tipo de abordagem – de uma ação política no campo simbólico – podem encarar esse processo de uma maneira desconfiada pelo fato de acharem que essas ações não efetuam, quase sempre, um choque direto com uma situação opressora objetiva. No caso poderíamos ser levados a elaborar a seguinte analogia: *guerrilha militar* como ação no campo real e concreto e *arte guerrilha* como ação no campo simbólico-cultural abstrato. Entretanto, a questão não é tão simples e dicotômica assim. Os zapatistas, e mais precisamente, a figura do subcomandante Marcos, são exemplos de que as duas táticas se imbricam. Ou seja, se há anos podíamos falar de uma arte guerrilha, vai ser somente com o EZLN, um grupo guerrilheiro literalmente, que ela terá um aspecto mais consistente. Toda essa leva de nomeações em torno de uma "guerrilha

---

[35] Uma espécie de gorro usado pela população nativa.

simbólica" seja "arte guerrilha", "guerrilha da comunicação" ou "guerrilha semiótica" são inspirações surgidas diretamente da Selva Lacandona zapatista.

Muitos dos grupos de arte guerrilha acreditam ser fundamental se posicionar nos dois âmbitos, ou seja, entre a "atividade esclarecedora" e a "intervenção simbólica". Derrubar um símbolo de uma força opressiva ou levantar uma bandeira em uma zona de conflito pode surtir tanto efeito, ou até mais, quanto uma manifestação com carros de som e faixas. Como já salientamos não se trata de destituir uma tática em detrimento de outra: um dos exemplos nesse campo de atuação foi o do grupo de arte ativista *Yes Men* que, como iremos detalhar mais em seguida, conseguiu dar um prejuízo de milhões de dólares na bolsa de valores de uma corporação a partir de uma ação performática.

Outro exemplo de arte guerrilha, inclusive citado no *Manual* acima, são os *Adbusters:* uma rede de artistas, ativistas e educadores fundada em 1989, no Canadá, com articulações na França, Japão, Suécia, Estados Unidos e Noruega. A rede possui uma revista com mais de 120.000 tiragens e organizou campanhas mundiais importantes como o "Buy nothing day" (Dia mundial sem compras) assim como ações de "subvertising" em cima de propagandas de cigarro. No entanto, foi com o *Occupy Wall Street,* em 2011, que se tornaram mais conhecidos. A partir da insatisfação com a desigualdade econômica e social dos Estados Unidos – principalmente com o governo e as grandes empresas –, e inspirados na ocupação da Praça *Tahrir* no Egito, nos protestos dos anarquistas na Grécia e dos espanhóis, organizaram através da divulgação pela *internet* de uma imagem que mostra uma bailarina dançando em cima da escultura de um touro (Figura 06), uma ocupação sem precedentes na história da política norte-americana. Os *Adbusters* eram apenas "imagens e palavras" para algumas pessoas até serem responsáveis por organizar esse protesto que tomou proporções planetárias. Sem refutar a política tradicional, – os *Occupy* passaram a realizar assembleias populares diariamente com trabalhadores, estudantes e moradores – é importante frisar que a iniciativa desse grupo veio em grande parte do uso de imagens principalmente nas redes sociais (a partir de um artifício conhecido como *Meme*). Em entrevista ao jornal *The New York Times,* em novembro de 2011, um dos organizadores do protesto, Kalle Lasn,

destacou: "Eu acredito que uma das coisas mais importantes de tudo é a estética."[36]. O aspecto estético, claro, funcionou como estopim, mas possibilitou a convergência de um espírito que se traduziu nas frequentes ocupações em plena bolsa de valores – um local até então praticamente sagrado no centro nervoso de Manhattan.

Fig 06 – Cartaz da rede de arte ativistas Adbusters. A imagem foi uma das catalizadoras do movimento Occupy Wall Street.

Talvez uma das ações de arte guerrilha mais magistral tenha ocorrido, em dezembro de 2004, no vigésimo aniversário do desastre industrial que matou mais de 10 mil pessoas e produz efeitos ainda hoje em cerca de 150 mil em Bhopal, na Índia. Um dos integrantes do *Yes Men,* Andy Bichlbaum*,* apareceu em um dos maiores canais de TV – a *BBC World* – se fazendo passar por Jude Finisterra, um porta-voz da empresa que havia adquirido os direitos sobra *Union Carbide* – na

[36] Traduzido do original: “I believe that one of the most powerful things of all is aesthetics.” No artigo disponível em: http://www.nytimes.com/2011/11/28/business/media/the-branding-of-the-occupy movement.html?pagewanted=all&_r=0

época a responsável pelo acidente. Tendo sido contatado pela BBC a partir de um "site-paródia" criado pelos próprios *Yes Men*, o "representante" da *Dow Chemical* noticiou, em cadeia nacional, que planejava liquidar a antiga *Union Carbide*, financiar uma investigação sobre os riscos de outros produtos da empresa e usar 12 bilhões de dólares para pagar cuidados médicos de sobreviventes e limpar o local onde ficava a fábrica. Logo em seguida, a declaração performática e sabotadora, as ações na bolsa de valores da empresa caíram 23% dando um prejuízo de cerca de dois bilhões de dólares. A farsa, obviamente, foi descoberta quase que instantaneamente depois do pronunciamento oficial da empresa. Os próprios *Yes Men*, em seguida, foram interrogados sobre espalhar uma fraude e dar esperanças para os habitantes que até hoje esperam por indenizações – sobre isso o próprio os autores da ação declararam:

> Há alguns riscos nessa abordagem. Ela pode dar falsas esperanças – ou melhor, falsas certezas às pessoas que sofreram 20 anos de falsas esperanças quanto à Dow e a Union Carbide fazerem algo por elas. Mas todas esperanças são falsas até tornarem-se realidade, e o que é uma hora de falsas esperanças comparadas a 20 anos de esperanças não concretizadas? Se funcionar, isto pode trazer uma grande atenção da mídia para o assunto, especialmente nos EUA, onde o aniversário de Bhopal tem passado despercebido. Quem sabe? – pode até fazer a Dow se mexer[37]. (Yes Men, 2004, p. 1)

Depois da intervenção em cadeia nacional, os integrantes foram até o local do acidente e entrevistaram pessoas ligadas às entidades que cuidam dos sobreviventes. No documentário, que leva o mesmo título do grupo, os habitantes locais relatam que em um primeiro momento sentiram-se frustrados, mas em seguida ficaram satisfeitos e até parabenizaram os autores por terem conseguido mexer num acontecimento até então esquecido. A técnica usada pelo *Yes Men* é citada no Manual da Guerrilha da Comunicação como *distanciamento*: "Se baseiam em mudanças sutis na representação do habitual que trazem à tona novos aspectos do representado, criam espaços para uma leitura não habitual de acontecimentos

[37] Traduzido de: "There are some risks to this approach. It could offer false hope—or rather, false certainty—to people who have suffered 20 years of false hopes that Dow and Union Carbide would do the right thing. But all hopes are false until they're realized, and what's an hour of false hope to 20 years of unrealized ones? If it works, this could focus a great deal of media attention on the issue, especially in the US, where the Bhopal anniversary has often gone completely unnoticed. Who knows—it could even somehow force Dow's hand". Disponível em: http://theyesmen.org/hijinks/bbcbhopal

habituais e produzem, por meio de deslocamento, significações não previstas nem esperadas" (Blisset *et al*, 2000, p. 46).

Outro tipo de arte guerrilha[38] que gostaríamos de destacar é a de nossas *hermanas* latinas. O desaparecimento de mais de 30 mil argentinos durante a série de ditaduras militares nos países latino-americanos impôs um período de choque e medo a todos estado nações que queriam promover políticas sociais e tornarem-se independentes do imperialismo norte-americano. O terrorismo de estado executado por esses regimes fez que, inicialmente, a sociedade civil se recolhesse dentro de suas casas temendo a repressão. Entretanto, graças à resistência, armada ou não, de milhares de opositores desses regimes, esses estados de exceção caíram. Em relação à Argentina – um país exemplar na consolidação do direito à memória, justiça e verdade –, surgiram diversos grupos que procuravam os desaparecidos políticos ou exigiam justiça aos crimes cometidos pelo Estado, mesmo depois do fim “formal” da repressão. Dentre eles podemos destacar as *Madres de la Plaza de Mayo* e os *HIJOS (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido)* e, no campo artístico-político, que nos interessa para esse recorte, o *Grupo de Arte Callejero (GAC)*. Formado em 1997, o coletivo, composto em sua maioria por mulheres, surge no entremeio da militância política e da ação artística, com objetivo de se apropriar do espaço público. Dentre as diversas intervenções realizadas pelo coletivo, como performances e colagens, as que se destacam são os chamados "Escraches". Segundo o próprio GAC, no livro "Pensamentos, Práticas e Ações", os escraches surgem em 1996 como uma necessidade de denunciar a impunidade da justiça institucional: a votação do Poder Legislativo das leis de Obediência Devida, Ponto Final e os decretos presidenciais do induto.

> A palavra escrache significa 'trazer a luz o que está oculto', 'revelar o que o *pode* esconder': que a sociedade convive com assassinos, torturadores e sequestradores de bebês, que até o momento permaneciam em um cômodo anonimato (...). Desde o começo rompem com várias formas 'tradicionais' de fazer política. Por sua apelação à potência da criatividade, da alegria e do festivo como ferramentas de luta. [39](GAC, 2009, p. 31)

---

[38] Importante citar Os Anonymous assim como os movimentos do Cypherpunks.

[39] Traduzido de: "La palabra escrache significa en lunfardo 'sacar a la luz lo que está oculto', 'develar lo que el poder esconde': que la sociedad convive con asesinos, torturadores y apropiadores de bebés, que hasta aquel momento permanecían en un cómodo anonimato. (...) "Desde sus inicios rompen con varias formas

Nos escraches, as organizações citadas irrompiam em lugares de trabalho ou domicílios de genocidas ligados à ditadura argentina como Astiz, Martínez de Hoz, Videla, Massera. Escolhiam uma data estratégica, chamavam atenção dos meios de comunicação, difundiam (Figura 07) a ação no bairro do respectivo escrache através da máxima "Se não há justiça, há escrache". Numa fase posterior as ações passaram a contar com uma articulação mais integrada com a comunidade formando um espaço aglutinador de experiência locais onde os vizinhos passaram a ser atores e não mais meros espectadores das ações realizadas.

Fig.07 – Uma das ações do Grupo de Arte Callejero: colagem de mapa em diversos locais da cidade com a localização das residências e locais de trabalhos dos genocidas da ditadura argentina.

O caráter festivo, de ironia e humor, sem perder de vista o potencial crítico, são características de muitas das ações de arte ativista. Uma das iniciativas nesse sentido é o *Exército Clandestino Insurgente de Palhaços (ECIP).* Tornados conhecidos durante os protestos contra a Guerra no Iraque, em 2003, a formação "palhaço-militar" passou a alistar voluntários ao longo de todo o planeta e já realizou

"tradicionales" de hacer política. Por su apelación a la potencia de la creatividad, de la alegría y de lo festivo como herramientas de lucha". (GAC, 2009, p. 31)

operações nas manifestações de rua em países como México, França, Alemanha, Bélgica, Inglaterra e Brasil. Em seu manifesto declaram:

> Nós somos um exército porque vivemos em um planeta em guerra permanente – uma guerra de dinheiro contra a vida, do lucro contra a dignidade, do progresso contra o futuro. Porque uma guerra que se alimenta de morte e sangue e evacua dinheiro e toxinas merece um corpo obsceno de soldados pervertidos. Porque só um exército pode declarar absurdamente uma guerra contra uma guerra absurda. Porque o combate requer solidariedade, disciplina e comprometimento. Porque palhaços sozinhos são figuras patéticas, mas em grupos e gargalhadas, brigadas e batalhões, somos extremamente perigosos. Nós somos um exército porque nós estamos bravos e onde as bombas falham nós podemos ter sucesso com risadas de zombaria. E risadas precisam de eco. (ECIP, 2005, p.1)

As ações dos palhaços insurgentes trazem um caráter eminentemente pacífico, mas sempre articulados com as ações diretas. Seja chamando mais atenção às práticas ou bolando estratégias de dispersão das próprias forças policiais – as ações variam de acordo com a circunstância e o teor da manifestação: nesse sentido podem-se observar “missões palhaças” nas fileiras de policiais – diminuindo a tensão da força repressiva; como também na ridicularização da força opositora da qual a manifestação vai contra.

No Brasil, a lista de coletivos e artistas de arte guerrilha também é vasta. Um desses artistas é o carioca *Carlos Latuff* que desde 1990 vem criando charges para movimento sindical, estudantil, rural, urbano dentro de diversas temáticas como criminalização dos movimentos sociais, democratização dos meios de comunicação, impacto dos megaeventos e, também, sobre a ditadura militar e a luta por justiça, verdade e memória (Figura 11). Já premiado em diversos países, Latuff foi pautado por centenas de jornais de todo o mundo: do ocidente ao oriente. Considerado por alguns como o "cartunista da primavera árabe" teve seus desenhos reproduzidos em manifestações de rua em países como Egito, Tunísia, Iêmen, Síria e Líbia.

Se no tocante às discussões da arte na ditadura militar há sempre referências a um período de recrudescimento, de torturas e de assassinatos – de fato, uma atmosfera obscura –, o que dizer de um Bloco "Carnavalesco" que se concentra em frente a um cemitério onde foram encontrados restos mortais de desaparecidos, para protestar e realizar ações pela reivindicação do direito à memória, justiça e verdade? Intitulado "Cordão da Mentira", a iniciativa composta "por coletivos

políticos, grupos de teatro e sambistas de diversos grupos e escolas de São Paulo[40]" pretende discutir de "modo bem humorado e radical, de quem são os interesses que bloqueiam uma real transformação da sociedade brasileira" (Cordão da Mentira, 2013). Em um de seus manifestos assinado por sambitas, artistas, sindicatos, organizações, o Cordão, refutando qualquer tipo de argumento do tipo "brincar com coisa série não dá", destacam de maneira concisa:

> Com a roupagem indefectível da democracia, da constituição, do direito à livre manifestação, o Estado continua executando aqueles que considera inimigos e calando de uma forma ou de outra os que pensam e atuam em favor da tolerância, em favor da utilização dos espaços públicos de maneira respeitosa e saudável. Em nome da manutenção da produção e do consumo ostensivo vivemos o estado de exceção como regra e o direito conquistado de ir às urnas acaba apenas legitimando o que é uma verdadeira licença para calar, reprimir, matar. (Cordão da Mentira, 2013)

O primeiro desfile do Cordão, com o chamado "Quando vai acabar a ditadura civil-militar" (Figura 08), foi realizado no dia da mentira, ou melhor, no dia do golpe, em primeiro de abril de 2012, e caminhou por centros históricos paulistas relacionados à ditadura: a Rua Maria Antônia, onde houve o confronto dos estudantes da USP com os da Mackenzie; a sede da organização que apoiou a Ditadura Militar, a TFP (Tradição, Família e Propriedade); a sede do Jornal Folha de São Paulo conhecida nos anos 70 como a redação com o maior número de "tiras", terminando na antiga sede do DOPS. O Bloco, que contou com a adesão de centenas de pessoas e dezenas de organizações da sociedade civil, era cantado por músicas produzidas pelos próprios participantes, entre elas "O Frevo da Falha", "Camarada Lampião", "Ópera do Bom Burguês" e "Quem torturou o Zé" – essa última versava:

O que restou da ditadura no Brasil?
É quase tudo, até o fuzil!
O empresário e a mídia encobriu
Uma mentira lá em abril!
E se a verdade agora deve ser contada
Melhor é ir pra rua e lembrar dos camarada
No meio do cordão a mentira é escancarada
Que a democratura é marmelada!

Quem torturou o zé?
Foi os gambé, foi os gambé!

[40] Um grupo que vem realizando um trabalho muito interessante é a Kiwi Cia de Teatro.

Quem perseguiu o Zico?
Foi os milico, foi os milico!

(Zé e Catarina)

O segundo desfile com o chamado "Quando vai acabar o genocídio popular", enfatizou as constantes chacinas, principalmente da juventude pobre e negra brasileira. Em uma das canções, intitulada "Mães de Maio", uma alusão às mães que tiveram seus filhos assassinados, em 2006, pela polícia do estado de São Paulo, ecoava versos como "Que em algazarra os guris assassinados possam voltar e cantar os chacinados"; "Que nosso sangue escreva nova história e ocupe o esquecimento com memória". Esse último desfile, assim como o primeiro, são alguns dos exemplos de atividades políticas que podem ser, ao mesmo tempo, radical e crítica, como também divertida e alegre.

Fig. 08 - Cordão de Mentira em São Paulo: carnaval e política juntos.

Integrante do Cordão da Mentira, a *Frente de Esculacho Popular* vem esculachando alguns torturadores e realizando intervenções artísticas em torno da memória dos mortos e desaparecidos políticos. "Somos militantes da vida. Acreditamos que assim podemos interrogar e disputar o significado de juventude que queremos. Uma identidade combativa de juventude que representou esta

geração, uma memória viva na militância", pode-se ler no manifesto do grupo. Em um de seus esculachos, o alvo foi o médico legista Harry Shibata que chegou a declarar o suicídio, sem ter visto o corpo, do jornalista Vladimir Herzog. Outra iniciativa que merece ser citada é a antiga revista eletrônica *Rizoma.net*., fundada pelo arte-ativista Ricardo Rosas, e extinta em 2009, a revista tinha como função aglutinar textos e artigos sobre centenas de iniciativas que abrangiam temáticas diversas, desde a arte, passando por cibercultura, intervenção urbana, tecnologia, experimentos multimídias, softwares livres, entre outros. Se foi possível, nesse TCC, enumerar uma série de iniciativas, devemos os tributos a essa revista eletrônica que pode apresentar muitas das ações produzidas na década de 1990 em diante.

5. SOBRE ALGUNS TIPOS DE AÇÃO PARA O GUERRILHEIRO ARTÍSTICO URBANO

Já apresentamos nesse trabalho alguns elementos que propiciaram a formação do coletivo *Aparecidos Políticos* (objeto de investigação dessa pesquisa): a militância política dos integrantes, a participação no grupo de arte pública relacional Meio-Fio Pesquisa-ação, e finalmente, o acompanhamento do funeral do ex-desaparecido político da ditadura militar, Bergson Gurjão Farias. Esses três fatores, articulados aos contextos sócio-históricos aqui citados, como a inspiração nos inúmeros exemplos de grupos e iniciativas de arte ativista, demonstram que há uma clara relação entre política, arte e educação – as três vertentes mestras dessa monografia. Como também mencionamos nas páginas iniciais, nosso objetivo com esse *Minimanual da Arte Guerrilha Urbana* não é repetir o *Minimanual do Guerrilheiro Urbano* – longe de nós essa pretensão. Talvez pretendamos lançar uma centelha; uma carta de geração para geração, ser um ponteio para a juventude que pensa que não há por que lutar, ou se há, esse sonho é apenas no âmbito individual ou transcendental. Há um verso do poeta Samuel Beckett que diz: "Tente de novo. Erre de novo. Erre melhor". Devemos nos apoderar dessa máxima, mas não incutir os mesmos erros. A possibilidade sempre preeminente de um exame dos fracassos evitando o jogo do apego nostálgico ao passado e da acomodação demasiada escorregadia às 'novas circunstâncias', como já mencionado, é uma das tarefas dessa arte guerrilha que carrega no novo o espírito do "velho" de lutas e ideias passadas.

Terminada essa exposição, nesse capítulo nos deteremos não nos exemplos de arte ativista, mas nos tipos de ações que podem ser usadas por quem se interesse em incorporar métodos, táticas e princípios da arte guerrilha urbana em prol de transformações sociais e, porque não, em revoluções.

5.1 Colagem

A colagem ou "lambe-lambe" é uma antiga técnica de fixação de pôster artístico, através de cola de polvilho ou de farinha, em espaços públicos. Atualmente, na arte urbana, vem sendo usada em larga escala por artistas de rua por ser uma maneira econômica de divulgação (baixo custo para confecção) de um trabalho em série. Essa foi o primeiro tipo de ação desenvolvida por nosso grupo e se deu da seguinte maneira:

Depois de a faísca ser lançada no enterro de Bergson, nós dos *Aparecidos Políticos*, constatamos dois fatos indignantes: os Gurjão Farias eram apenas *uma* dentre as centenas de famílias que tiveram o direito sagrado de enterrar um ente querido e a *segunda* era que, ironicamente, a cidade de Fortaleza, além de mal saber daquele acontecimento histórico, fazia o oposto a um trabalho de resgate da memória: a metrópole homenageia justamente aqueles responsáveis pelo desaparecimento de militantes políticos durante a ditadura militar[41]. Por exemplo, no mesmo local que aconteceram as homenagens ao cearense – na Universidade Federal do Ceará – há um auditório com o nome Castelo Branco: o primeiro ditador a assumir o regime de exceção. E nossa constatação não terminara ali. Logradouros, instituições, bairros, mausoléus, escolas e até creches referenciam as 'ilustres' personalidades que implantaram o regime militar mais extenso da história do país. Dali em diante não se tratava apenas de pensar numa arte política socialmente preocupada, e sim de uma arte ativista socialmente envolvida.

A chegada dos restos mortais do cearense foi em outubro de 2009, mas somente um ano depois realizaríamos nossa primeira ação. Soubemos de um encontro de dança[42] que havia lançado um edital público com uma categoria para *Intervenção Urbana*. A temática daquele evento era "Tomar lugar – Corpo e Performance" objetivando relacionar dança com outras linguagens artísticas e com a cidade. Como vincular artes visuais (dois de nós éramos estudantes do curso de Artes Visuais do IFCE) com as discussões sobre o corpo propostas pelo encontro?

---

[41] É necessário mencionar que na época da chegada de Bergson, uma escola municipal da cidade foi batizada com o nome do cearense pela prefeita da cidade, Luiziane Lins.

[42] O Encontro é a II Bienal Internacional de Dança – Bienal de Par em par.

Resolvemos pensar nosso trabalho em torno dos corpos dos desaparecidos políticos:

> O Ato institucional n° 14, de 14 de outubro de 1969, instituiu a pena de morte. De fato, investiu o Estado da prerrogativa de manipulação dos corpos e, portanto, da vida dos cidadãos. O corpo passa a ser fundamental para a ação do regime. Se a sala de tortura tem como resto de sua produção um corpo violado e se o assassinato político produz o corpo sem vida, o desaparecimento de opositores fabrica a ausência do corpo. No caso do desaparecido político, sabe-se da existência de um corpo (desaparecido) e de uma localidade (desconhecida). (Teles, 2010, p. 299)

A partir dessa problemática de um corpo "sumido" materializamos a nossa primeira intervenção intitulada "*os ex-sem-voto".* Ela consistia na colagem de cartazes da imagem dos rostos de alguns mortos e desaparecidos políticos nas mediações do "corpo-cidade" Fortaleza, ou seja, em locais públicos relacionados à memória da ditadura militar (Figura 09). As imagens dos rostos foram adquiridas a partir do livro "Direito à Memória e à Verdade" da Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos editado pela Secretaria Especial de Direitos Humanos em 2007.

Fig. 09 - Intervenção urbana os "ex-sem-voto". Uso da colagem e esculturas do ex-votos nas mediações do antigo Departamento de Ordem Política e Social (DOPS).

Os espaços escolhidos para a ação foram os centros de detenção e tortura: *23° Batalhão de Caçadores do Exército, a antiga sede da Polícia Federal (Figura 10), o antigo DOPS (na atual Superintendência da Polícia Civil) e a 10ª região militar do Exército (local de planejamento e execução das estratégias militares).* Escolheu-se também locais de referência para a resistência à ditadura como a *Praça José de Alencar* (onde se realizavam os comícios relâmpagos), o *Diretório Central dos Estudante*s da Universidade Federal do Ceará, a *antiga sede do Partido Comunista* e o antigo *Sindicato dos Ferroviários*. Além da colagem dessas imagens, em tamanho aproximado de um metro por oitenta centímetros, fixávamos nos muros, ao lado dos cartazes, alguns objetos do imaginário religioso e cultural nordestino, denominados *ex-votos* (Figura 10). Essas peças são usadas em cerimônias religiosas como forma de agradecer uma graça alcançada. Por exemplo, se uma mulher sofre de câncer de mama e se cura, ela vai à missa e leva um pedaço de madeira (uma escultura) de um seio como forma de agradecer a realização da promessa.

Fig. 10 – Ex-voto com as iniciais de Amaro Félix Pereira (AFP) e a data de desaparecimento do mesmo. O corpo do desaparecido político como uma graça não alcançada.

Resolvemos mesclar esse imaginário da cultura local em torno dos ex-votos com a "graça não alcançada" do encontro dos mais de 450 mortos e desaparecidos

políticos perseguidos e torturados que não puderam em um momento da história exercer seus direitos democráticos de voto. Os ex (sem) votos da intervenção foram os/as desaparecidos políticos/as Maria Lúcia Petit, Custódio Saraiva Neto, Amaro Félix, Jana Moroni Barroso, Mariano Joaquim e os mortos Lígia Maria Nóbrega e Oficial Alfeu.

5.2. Escracho ou Esculacho

A ação de denunciar uma personalidade de Estado que cometeu crimes e quedou-se impune não é nenhuma novidade – esteve presente em diversos dos movimentos políticos da história. No entanto, o "Escracho" ou "Esculacho", como é mais conhecido atualmente – popularizado a nível nacional principalmente pelas mobilizações do Levante Popular da Juventude – foi uma prática popularizada na Argentina durante a década de 1990. Segundo o Grupo de Arte Callejero (GAC),

> Os primeiros escraches na Argentina foram organizados pelo agrupamento HIJOS (Filhos de desaparecidos, exilados e ex-presos políticos do genocídio argentino iniciado na década de 70); surgem no ano de 1996 como uma necessidade de organização (que por aqueles anos eram recém iniciadas) de denuncia à impunidade da justiça institucional: a votação do Poder Legislativo das leis de Obediência Devida e Ponto Final e os decretos presenciais de indulto.[43] (GAC, 2009 , p. 57)

Já comentamos, no tópico que apresentamos o GAC, que os escraches tentam trazer à tona o que está oculto, de revelar o que está escondido em relação, principalmente, a torturadores e assassinos que até o momento permaneciam em um cômodo anonimato. Em Fortaleza, em uma de nossas primeiras ações de "Escracho", resolvemos chamar a atenção de um torturador que ocupava um cargo público de destaque, ironicamente, no setor de segurança pública do Estado do Ceará. José Armando Costa foi um delegado da Polícia Federal, na nossa cidade, no início da década de 1970. Seu nome é denunciado nos depoimentos de cinco ex-presos políticos torturados no Estado do Ceará, no histórico Projeto/Livro "Tortura

[43] Traduzido de: "Los primeros escraches en Argentina se realizaron desde la agrupación H.I.J.O.S. (Hijos de desaparecidos, exiliados y ex detenidos del genocidio argentino iniciado en la década del 70); surgen en el año 1996 como una necesidad de la agrupación (que por aquel entonces recién se iniciaba) de denunciar la impunidad de la justicia institucional: la votación del Poder Legislativo de las leyes de Obediencia Debida y Punto Final y los decretos presidenciales del indulto."(GAC, 2009, p. 57)

Nunca Mais" da Arquidiocese de São Paulo. Segundo o Jornal Brasil de Fato, em edição de 26 de março de 2012,

> No depoimento de Ricardo de Matos Esmeraldo, estudante de 24 anos em 1973, [Armando] teria desdenhado das torturas sofridas pela vítima quando levado à sua presença para interrogatório. "Dr. Armando, então, disse que aquilo era tolice e que em matéria de surra, até ele, Dr. Armando, havia apanhado de seus pais, motivo por que o interrogando não devia dar muita atenção àquele tratamento". José Armando Costa também é citado nos depoimentos, todos coletados em 1973, de Geraldo Majela Lins Guedes, comerciante, 24 anos, José Auri Pinheiro, estudante, 22 anos, e Vicente Walmick Almeida Vieira, físico, 31 anos. Em todos os casos, as vítimas sofreram tortura e foram levadas à presença de Costa, frequentemente identificado como "Dr. Armando", para interrogatório. (Jornal Brasil de Fato, 26 de Março de 2012).

O fato mais irônico, e de certa forma comum ainda hoje, no Brasil, é que essa "personalidade pública" passou anos trabalhando em um órgão estratégico da polícia do Estado, a Corregedoria dos Órgãos de Segurança Pública: uma espécie de "ouvidoria" da polícia que serve para receber denúncias de maus-tratos e excessos cometidos por policiais. Ora, como colocar na chefia de um cargo de corregedoria, um homem que foi denunciado por diversas pessoas como um torturador? Para piorar, durante sua gestão, pouco foi feito em relação às irregularidades[44] da "nova polícia" do projeto Ronda do Quarteirão, criado no governo Cid Gomes. Uma das mais importantes organizações em busca da efetivação do direito à memória de nosso estado, a Associação Anistia 64-68, chegou a pedir a exoneração de Armando Costa conforme matéria publicada no *Jornal O Povo,* em 24 de julho de 2009. Em um dos trechos, publicados na mesma data, a vontade do esquecimento é enfatizada pelo ex-delegado: "Vamos admitir que eu torturei. Se meu único erro foi esse e de lá pra cá os meus detratores não encontram mais nenhum motivo pra me execrar, então respeite que este homem tem muita dignidade."

No período em José Armando Costa ocupava o cargo de corregedor, em outubro de 2010, nós dos *Aparecidos Políticos* resolvemos realizar nosso primeiro Escrache. O local escolhido foi a própria Corregedoria dos Órgãos de Segurança Pública do Estado do Ceará, localizado no bairro da Praia de Iracema – cercada por

---

[44] As faltas graves dos policiais vão desde o uso de viatura para encontros "amorosos", passando por destruição deliberada do equipamento dos carros, abuso de autoridade e espancamento de civis. (Bortolotti, 2009, p.1)

forças policiais. Ao chegarmos à instituição, descemos do carro com os materiais todos em mãos: balde, pincel, tinta e cartaz. Iniciamos, sem pedir licença, a colagem do cartaz da desaparecida política Maria Lúcia Petit no muro de frente ao prédio. No momento em que dois de nós passavam a cola de farinha de trigo no muro e fixavam os papéis para formar o rosto da desaparecida, outro já iniciava a escrita do nome em tinta de cor preta. O "escracho", ou seja, a escrita de denúncia do "Fora corregedor por crimes na Ditadura" (Figura 11), em frente aproximadamente dez metros da porta principal do prédio, se deu por último e de maneira mais discreta para não chamar tanta atenção. Sabíamos da importância do fator velocidade à ação, conforme nos ensina Carlos Marighella: "Há que ter cuidado na execução de operações que duram escassamente uns momentos, e partindo do lugar em veículos, o guerrilheiro urbano faz uma retirada rápida, escapando da perseguição " (Marighella, 1969, p. 22). Ao final, guardamos nosso material no carro e saímos de lá de maneira natural e discreta. Muitas pessoas nos perguntaram como tínhamos coragem de fazer aquilo. Apesar do nervosismo natural da intervenção, não compreendemos aquela atividade como uma ação ilegal – por isso não tínhamos o que temer –, muito pelo contrário, reivindicávamos um direito que há muito deveria ser cumprido pelo próprio Estado: a exoneração de um torturador de seu cargo público[45]. Se fossemos presos, seríamos presos políticos em pleno ano de 2010.

[45]José Armando Costa saiu da Corregedoria em 2011.

Fig. 11 – Intervenção Urbana realizada em frente a um órgão público – a Corregedoria –, uma espécie de “ouvidoria” da Polícia Militar, que tinha na sua direção até 2010, um torturador da época da Ditadura Militar.

Alguns meses depois participaríamos de outro *Escrache* com diversas organizações em Fortaleza. Juntamente com o Levante Popular da Juventude e outras entidades nos dirigimos até o atual escritório de advocacia pertencente a José Armando.

> Durante a ação, saíram de dentro do escritório Armando Costa Advogados Associados os filhos e funcionários do ex-torturador para tentar impedir a colagem de cartazes e as denúncias dos manifestantes. Os advogados do “Dr. Armando” entraram em conflito com os jovens, tentando impedi-los de continuar a ação, mas não houve feridos. A Polícia foi acionada, porém, vendo que se tratava de um ato pacífico, não abordou as pessoas na manifestação. O próprio José Armando Costa encontrava-se no local, mas não teve coragem de sair. (Jornal Brasil de Fato, 26/03/2012)

Muitas pessoas, principalmente vizinhos da localidade, ficaram surpresas com o fato, pois não sabiam que era possível em um escritório de tanto "prestígio", trabalhar alguém com um passado tão mórbido. Essas surpresas aconteceram também em locais de escraches organizados pelo *Levante Popular da Juventude* que denunciaram os torturadores David dos Santos Araújo, o Capitão “Lisboa” (São Paulo); Ariovaldo da Hora e Silva (Minas Gerais); Coronel Carlos Alberto Ponzi (Rio Grande do Sul); Adriano Bessa (Pará); tenente Paulo Avelino Reis (Paraná); médico

Dr. José Carlos Pinheiro (Sergipe). Há de se mencionar também as ações da *Frente de Esculacho Popular* que escrachou o ex-militar Homero César Machado[46] e o médico Harry Shibata, conhecido por fornecer laudos falsos para acobertar sinais de tortura e mortes.

5.3. Performance

A performance possui uma ampla denominação genérica que vai de atos conceituais a manifestações físicas em lugares privados ou públicos com duração de poucos momentos até longos períodos. Ela compreende simples gestos apresentados por um artista ou complexos eventos e experiências coletivas que envolvam espaços geográficos dispersos e comunidades diferentes (Melendi, 2005, p. 84). E, no caso de nosso trabalho, imbrica-se com o aspecto memorial.

> Uma memória que restituiria as redes de sentidos e, ao repor o que falta, o que não está, ou o que está no modo de não estar, resgataria do vazio aquilo que foi subtraído. A memória ativa se constituiria, assim, como uma memória ativada que permitiria aos homens refazer a esgarçada trama dos dias, suturar as feridas abertas pela violência do estado e convocar para junto dos vivos os que já foram e os que ainda hão de ser. (Terán, 2000, p. 12)

Partindo dessa trama e da suturação de feridas abertas pelo terrorismo de estado implantado pela Ditadura Militar, propomo-nos, em uma nova etapa de nosso processo criativo, adicionar outro elemento artístico em nossas colagens. Tal como colocado por Melendi (2005) "as estratégias da performance possuem sua história e também vão se transformando. Hoje parece necessário ligar a categoria de performance ao conceito de 'esfera pública' e à teoria dos chamados 'novos movimentos sociais'." (Melendi, 2005, p. 90). Fomos convidados, em março de 2011, pelos movimentos sociais de memória e justiça a nos somarmos à *Primeira Jornada para não esquecer jamais*, organizada pelo Instituto Frei Tito de Alencar, à Associação Anistia 64-68 e à Federação dos Estudantes de História. Em um trabalho parecido com a *colagem* retiramos os elementos dos ex-votos e passamos a realizar uma ação performática em parceria com o Coletivo Curto-circuito. Resolvemos escolher as mediações dos mesmos locais do nosso primeiro trabalho,

---

[46] Ver: agenciabrasil.ebc.com.br/noticia/2012-10-20/em-sp-manifestantes-fazem-protesto-em-frente-predio-onde-mora-acusado-de-tortura-durante-ditadura

acrescentando mais espaços como o *Mausoléu Castelo Branco*, *Casa do Estudante, Seminário da Prainha, Universidade Federal do Ceará e Universidade Estadual do Ceará*. A ação iniciava com um *performer* seminu amarrado e sentado de costas para um muro. Esperávamos algum tempo a situação se desenrolar, e alguns minutos depois, dois de nós se aproximavam e iniciavam a colagem da imagem dos rostos escrevendo, com pincel, o nome de um/uma militante, seguido da frase "... morto ou desaparecido político pela ditadura". Ao findarmos, esperávamos mais alguns segundos até que o *performer* se retirasse. As ações contaram também com a participação de *uma* performer que, ao invés de ficar seminua, colocava um saco branco na face e se postava de pé de costas para o muro. (Figura 12)

Fig. 12 – Intervenção realizada próximo à Secretaria de Cultura de Fortaleza que na época da Ditadura foi sede da Polícia Federal e local de tortura.

As reações das pessoas eram variadas: observações atentas, curiosas e desconfiadas. Alguns paravam diante da ação, outros caminhavam, se espantava e continuavam a andar, outros nem reparavam. Um dos transeuntes, aproximadamente da nossa idade, nos perguntou o que era aquilo e, após respondermos que era uma performance sobre a ditadura, ele confessou não saber

o que havia sido a “ditadura militar”; outro, um morador da *Casa do Estudante* (um dos locais da ação), ao perguntarmos quem era Antônio Theodoro de Castro ficou surpreso ao saber que o mesmo foi um dos presidentes, nos anos de chumbo, da instituição pública em que ele, morador, hoje vive.

5.4. Rebatismo Popular

O Rebatismo Popular ou Social é uma ação simbólica de troca de nome de alguma instituição, rua, avenida ou até cidade com intuito de promover a mudança real do nome pelo qual a sociedade civil ou comunidade local não se sente representada. Geralmente, são ações realizadas em locais públicos que foram "batizados", originalmente, pelas classes dominantes que enxergam no espaço público moedas de trocas e baluarte de egos para seus interesses políticos e empresariais. As ações de rebatismos vêm seguidas, também, da publicização através de abaixo-assinados, panfletos e fixação de faixas informativas e contam, geralmente, com características criativas.

No dia 18 de outubro de 2004, em comemoração ao dia pela democratização dos meios de comunicação, ocorreu em São Paulo o rebatismo popular da Av. Jornalista Roberto Marinho para Av. Jornalista Vladimir Herzog. Aquela ação que afixou o adesivo de Herzog em cinco placas foi repreendida pela polícia militar (uma pessoa chegou a ser presa) e levantou um interessante debate sobre a apropriação dos espaços públicos para homenagear figuras de "prestígio". Nesse caso, o homenageado era Roberto Marinho, falecido empresário dono do império de comunicação Rede Globo que foi favorecida financeira e politicamente durante a ditadura militar. O próprio Médici sintetizou em uma frase a conveniente relação entre a Globo e o regime: "Sinto-me feliz todas as noites quando assisto o noticiário. Porque, no noticiário da Globo, o mundo está um caos, mas o Brasil está em paz" conforme cita o artigo de Caio Navarro (2003).

5.4.1. CSU Presidente Médici para CSU Edson Luís

O Rebatismo Popular da Av. Roberto Marinho para Av. Vladimir Herzog[47] nos inspirou para realizarmos nossa primeira “troca de nome”. No dia 28 de março de 2011, data de morte do estudante Edson Luis, rebatizamos o Centro Social Urbano (CSU) que possuía o nome do “*Presidente” Médici*. A partir de uma chamada pública a toda sociedade civil[48], fizemos a leitura de uma carta-manifesto em frente à citada instituição, logo em seguida, subimos em uma escada, apagamos[49] com tinta branca o nome “Presidente Médici", localizado na fachada do prédio, e pintamos o nome “Edson Luís” (Figura 13). Depois da ação, as repercussões: fomos convidados a participar de um debate com a Secretaria de Direitos Humanos municipal, em um encontro sobre a temática dos “Rebatismos Sociais e Apropriação Urbana”; houve, também, a sinalização, por parte do poder municipal, que aquele local iria receber o nome rebatizado, ou seja, o nome de Edson Luis.

---

[47] Para ver mais sobre o Rebatismo da Av. Roberto Marinho para Av. Vladimir Herzog acessar: http://prod.midiaindependente.org/pt/blue//2004/10/292489.shtml

[48] O rebatismo contou com a participação de integrantes Associação Anistia 64-68, Instituto Frei Tito de Alencar, Rede Estudantil Combativa e Classista, Organização Resistência Libertária e Caros Amigos Cia de Teatro.

[49] Acreditamos, assim como alguns historiadores, que é necessário deixar nos bairros e logradouros os nomes oficiais com objetivo de resguardar o registro histórico. No entanto, também cremos ser necessário o questionamento desses locais e, em algumas situações, a mudança oficial do nome, afim, também, de registro histórico – um registro de mudança de cultura fascista para uma cultura democrática. No caso desse nosso Rebatismo, há atualmente registros, dentro da instituição, do nome “Médici” – o que contrasta com a realidade exposta na fachada da Instituição.

Fig. 13 – Centro Social Urbano Presidente Médici rebatizado para Centro Social Urbano Edson Luís. (Foto: Elisa de Azevedo)

Fig. 14 – Centro Social Urbano antes e depois do Rebatismo Popular.

5.4.2 Praça do Preso Político Desaparecido

Em meados de novembro de 2011, ao cruzarmos uma das avenidas mais movimentadas da nossa cidade, observamos um *outdoor* fixado no 23° Batalhão de Caçadores do Exército que nos chamou a atenção. Era um convite para um encontro de confraternização de reservistas do exército[50] e nele podia-se ler em

[50] O encontro no caso era do Centro de Preparação de Oficiais da Reserva (CPOR) e Núcleo de Preparação de Oficiais da Reserva (NPOR).

grafia destacada: “Relembrar é Viver”. Aquilo nos inquietou: relembrar o quê? Viver o quê? A frase em questão nos fez pensar sobre aquele que seria nosso segundo Rebatismo Popular.

No mesmo dia e horário da confraternização dos reservistas, realizamos, em frente ao quartel, um “relembrar é viver” dos mortos e desaparecidos políticos do golpe de estado. O local escolhido foi uma praça localizada em frente ao quartel e que se encontra em situação de semiabandono. Observando que não havia nenhum busto[51] no local e também nenhuma referência através de placas, ocupamos aquele espaço "vazio" e fixamos um busto simbolizando uma mulher torturada, uma faixa e duas placas que referenciavam o novo nome: “Praça do Preso Político Desaparecido”. O rebatismo contou com a participação de ex-presos políticos que foram detidos[52] e torturados nas dependências daquele quartel. Em notícia publicada no Jornal O Povo, em 27 de novembro de 2011, o general Torres de Melo, um ferrenho defensor da ditadura, daqueles que deliram chamando golpe de "revolução", classificou o rebatismo como uma "palhaçada".

Todo o material da intervenção, incluindo uma placa de metal fixada (Figura 15) com cola especial no mármore, foi retirado na calada da madrugada. De manhã cedo já não se podia observar nenhum dos objetos fixados horas antes. No entanto, se se tentou subtrair uma verdade, ainda assim não se poderiam suprimir as ideias. Alguns meses depois, para nossa surpresa, e como exemplo de apropriação do novo nome pela sociedade, em um jornal estadual de grande circulação (Figura 16), podia-se ler num caderno de esporte a referência ao novo nome rebatizado.

---

[51] O busto em questão é do patrono da infantaria do exército nacional, General Sampaio, e foi furtado do local há anos, conforme reportagem do Jornal O Povo em 18 de janeiro de 2011.

[52] Um dos integrantes dos Aparecidos Políticos veio descobrir, com as atividades dentro do grupo, que seu tio-avô, Luiz Gonzaga Bezerra Martins, havia sido preso três vezes por suas ações subversivas contra a ditadura, uma delas no 23 BC.

Fig. 15 – Rebatismo Popular da Praça do Preso Político Desaparecido. Texto inscrito na placa: 'Ao lado dessa praça, naquele quartel, pessoas foram torturadas na Ditadura Militar. Escolhemos essa praça em memória de todos mortos e desaparecidos políticos das ditaduras latino-americanas. Pelo Direito à justiça, memória e verdade'.

Fig. 16 - Exemplo de apropriação do novo nome pela sociedade civil. Em um caderno de esportes que abordava os locais de risco para o trânsito durante uma partida de futebol, um jornal estadual de grande circulação reproduziu, ao invés do nome original da praça, o novo nome batizado: 'Praça do Preso Político Desaparecido (Praça do 23 BC)', no lado superior direito da imagem.

O fascinante do rebatismo foram os desdobramentos. As pessoas presentes na intervenção propuseram a criação da “Feira da Memória”: a ideia era que no primeiro sábado de cada mês poetas, ex-presos políticos, fotógrafos, ativistas e transeuntes se reunissem na praça para realizar um escambo cultural em que se trocassem livros, obras artísticas, poesias, etc. Além da ideia desse intercâmbio, sem nenhum tipo de venda, uma das propostas era de se apropriar daquele espaço público para reverter o abandono do mesmo e também para criar um ambiente de troca de memórias coletivas de assuntos não só relacionadas à ditadura militar, como também ao bairro e à cidade. A Feira teve três edições, uma delas, com a participação do projeto Percursos Urbanos (Figura 17), no qual fomos convidados a fazer uma visita guiada pela cidade mostrando alguns dos locais relacionados à ditadura militar para professores, estudantes, aposentados, etc.

Fig. 17 – Um dos momentos da Feira da Memória em que um grupo de pessoas escuta relatos de ex-presos políticos, alguns torturados em frente ao 23°Batalhão de Caçadores do Exército.

5.4.3. Rua Laudelino Coelho

Entre a sede da atual Polícia Federal, a Creche Presidente Médici e de frente à Base Aérea de Fortaleza, encontra-se a Rua Laudelino Coelho. O logradouro leva o nome do delegado da Polícia Federal, entre 1968 e 1972, que está na lista de 233 torturadores[53] feita por presos políticos de 1975. Mesmo numa área extremamente policiada e militarizada não nos sentimos coibidos e, dentro das atividades da II Jornada Para Não Esquecer Jamais, no ano de 2012, realizamos o rebatismo para o nome de Pedro Jerônimo de Souza, torturado e "suicidado" por agentes do DOPS.

As ações de rebatismo popular e apropriação de espaços públicos, formais e informais, como maneira de ressignificar uma memória esquecida tem sido as mais diversas no Brasil e só aumentaram desde a instalação da Comissão Nacional da Verdade. Vale mencionar os rebatismos na alameda Casa Branca, em São Paulo, onde Marighella foi assassinado por agentes do DOPS[54]; na "Ponte Costa e Silva" em Brasília para "Ponte Bezerra da Silva" realizada pelo Coletivo Transverso[55] – o rebatismo levou uma movimentação oficial para mudança do nome para do estudante desaparecido Honestino Guimarães; da "Avenida Castelo Branco", em Porto Alegre, que teve adicionada o nome "Ditador Castelo Branco", pelo coletivo Muralha Rubro Negra[56], da "Biblioteca Pública Estadual Castello Branco", para o nome do histórico militante "Gregório Bezerra", de iniciativa do Fórum da Anistia de Pernambuco[57]; da "Ponte Rio-Niterói Presidente Costa e Silva" para o nome do ativista "Betinho - Herbert de Sousa" (iniciativa de grupo de 11 deputados do Rio de Janeiro)[58]; da "Praça Praça 31 de Março", em Fortaleza, para do defensor dos direitos humanos "Dom Hélder Câmara" (iniciativa do vereador João Alfredo – Psol)[59]; do "Elevado Costa e Silva", o Minhocão, para "Elevado Nestor Kirchner", o ex-presidente argentino que puniu torturadores em seu país (iniciativa do vereador

---

[53] A lista está disponível em: www.viomundo.com.br/politica/lista-dos-233-torturadores-feita-por-presos-politicos-de-1975.html

[54] Ver: g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2012/09/adesivo-com-nome-de-marighella-e-colocado-em-placa-de-rua-em-sp.html

[55] Ver: www.aparecidospoliticos.com.br/wp-content/uploads/2012/08/Materia-Correio-Braziliense.png

[56] Ver: muralharubronegrabrasil.blogspot.com.br/2012/03/toma-teu-presente-de-aniversario-porto.html

[57] Ver: www.youtube.com/watch?v=cTsl7LPI1QE

[58] Ver:www.jb.com.br/informe-jb/noticias/2012/03/27/possivel-mudanca-de-nome-da-ponte-rio-niteroi-irrita-militares/

[59] Ver: www.opovo.com.br/app/opovo/politica/2013/02/07/noticiasjornalpolitica,3002304/camara-revoga-batismo-da-praca-31-de-marco.shtml

Eliseu Gabriel – PSB)[60]; da "Rua General Costa e Silva" para "Luis Antonio Santa", "Praça Presidente Médici" para "Iara Iavelberg" e "Rua 31 de Março" para "26 de junho" – data da passeata dos cem mil – em Feira de Santana (BA), realizada pelo Levante Popular da Juventude[61].

5.5. Rádio Guerrilha

As Rádios Guerrilhas, mais conhecidas como Rádios Livres, são emissoras de rádio que através da prática da desobediência civil, pautada em cláusula pétrea,[62] questionam a falta de democratização nos meios de comunicação. Atuando fora do âmbito estatal e privado-comercial, e através de uma organização coletiva e autônoma, emitem ondas eletromagnéticas de rádio frequência modular. Sem o uso de publicidade comercial, o caráter dessas rádios é experimental e eminentemente político, trazendo assim uma série de indagações que podem ser replicados em escala global com o uso da Internet (denominadas *web-rádio*). Na sua tradição carregam uma série de máximas como: "Nem legal, nem ilegal: livre"; "Por uma reforma agrária no ar" ou "Piratas são eles que estão atrás do ouro". "A propaganda que será mais efetiva, apesar de tudo, a que se fará sentir mais livremente em todo âmbito nacional e que chegará à razão e aos sentimentos do povo, é a oral, por rádio. O rádio é um elemento de extraordinária importância" (Guevara, 1980, p. 8).

Mas, por que a rádio guerrilha? Como citado no início desse TCC, a democracia brasileira "não é estável nem progride em direção a um aperfeiçoamento" (Safatle, 2010). Uma das provas disso, além das já apontadas, é a de que no Brasil cerca de dez famílias detém o controle de mais de 80% dos serviços de comunicação[63]. Esse tipo de política, que não deixa de ser uma política

---

[60] Ver: www.estadao.com.br/noticias/impresso,minhocao-tambem-pode-ser-rebatizado,732470,0.htm

[61] Ver: levante.org.br/852/

[62] A cláusula pétrea em questão é o Art.05 da Constituição Brasileira que diz: Todos são iguais perante a lei, sem distinção de qualquer natureza, garantindo-se aos brasileiros e aos estrangeiros residentes no País a inviolabilidade do direito à vida, à liberdade, à igualdade, à segurança e à propriedade, nos termos seguintes: (...) IX - é livre a expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independentemente de censura ou licença.

[63] Ver artigo "O Brasil atrasado pelo monopólio" de Eduardo Sales de Lima para o Jornal Brasil de Fato. Outra interessante fonte de informação a respeito dos oligpólios nos meios de comunicação: www.donosdamidia.com.br

autoritária, posto que detenha o poder de manipular a informação de acordo com os interesses de poucos, é denominada hoje de “Coronelismo Eletrônico”:

> O coronelismo eletrônico, por outro lado, é um fenômeno do Brasil urbano da segunda metade do século 20, que sofre uma inflexão importante com a Constituição de 1988, mas persiste e se reinventa depois dela. É também resultado da adoção do modelo de curadoria (*trusteeship model*), isto é, da outorga pela União a empresas privadas da exploração dos serviços públicos de rádio e televisão e, sobretudo, das profundas alterações que ocorreram com a progressiva centralidade da mídia na política brasileira, a partir do regime militar (1964-1985). (Lima, 2007, p. 3)

A informação nas mãos de poucos, advinda da falta de democracia nesses meios comunicacionais, faz parte de uma justiça de transição não consolidada. As relações entre os veículos de comunicação com o regime de exceção[64] não são novidade – apesar de serem fatos desconhecidos para muitos –, pois grande parte desses veículos apoiou o golpe:

> Editorialmente, a forma encontrada pela imprensa para dar sustentação ao regime que ela própria apoiara foi a omissão. (…) O segundo modo de colaboração da mídia com a ditadura foi a legitimação do discurso oficial, que tratava as ações da esquerda armada como atos terroristas e apresentava versões mentirosas para os assassinatos de presos políticos”. (Valle, 2012, p. 14)

A esses fatos se somam os casos como do tabloide *Grupo Folha da Manhã*, o “Diário Oficial da Oban”, que reestruturou a equipe com policiais ou futuros policiais na época da Ditadura; carros da Folha de São Paulo que, segundo Élio Gaspari, eram emprestados ao DOI para transportar presos na busca de “ponto”; a existência de uma correspondência de um diretor da Polícia Federal em agradecimento a Vitor Civita, editor-geral da Editora Abril, por um curso ministrado por um funcionário da casa aos censores (Revista Caros Amigos, 2012).

São inúmeros os casos que poderíamos abordar aqui e que resultariam na publicação de um artigo ou até uma pesquisa à parte. O fato é que essa discussão a respeito da democracia nos meios de comunicação, presente até hoje e pautada nas

---

[64] Vale mencionar que uma das integrantes da Comissão da Verdade, a psicanalista Maria Rita Khel, possui uma tese de mestrado intitulada “O Papel da Rede Globo e das Novelas da Globo em Domesticar o Brasil Durante a Ditadura Militar”.

reivindicações de diversos movimentos sociais, levou-nos a criar o projeto "Intervenção Urbana pelo Ar". A partir da concepção de que os meios de comunicação ainda não foram democratizados é que propomos convergir essa temática com a Ditadura Militar para intervir no espectro eletromagnético do ar[65]. Sabíamos que "A desobediência civil [pautada em Cláusulas Pétreas] é um ato previsto no âmbito da ilegalidade, mas não deve ser criminalizado porque deliberadamente questiona a legitimidade da própria lei, sendo um ato político sobre juridicidade do documento regulador" (Meili, 2008, p.21).

5.5.1. Na Semana Pernambucana de Artes Visuais

Em setembro de 2011, participamos da *Semana Pernambucana de Artes Visuais* (SPA das Artes), em Recife, com um projeto que tinha como principal objetivo a criação de uma estação experimental de rádio livre na frequência modular (FM) 103,5 Mhz e pela *internet*. Durante quatro dias, montamos um miniestúdio de rádio em um centro de artes visuais – nossa antena foi montada em um pedaço de bambu adquirido no mercado recifense. Como ação principal "procuraríamos" os desaparecidos políticos a partir da reprodução, em áudio, repetidas vezes, dos seus nomes completos (a listagem dos nomes foi adquirida no mesmo livro em que tiramos as imagens para realizar a intervenção da colagem: o "Direito à Memória e à Verdade").

Com a miniestação de *rádio guerrilha* montada, tocando músicas e transmitindo conversas com artistas locais, executávamos também os áudios de relatos de torturas sofridas por mulheres, cuja fonte foi o livro "Luta, substantivo feminino: mulheres torturadas, desaparecidas e mortas na resistência à ditadura" organizado pela Tatiana Merlindo e Igor Ojeda. Em um perímetro de cerca de dois quilômetros de onde nos localizávamos, qualquer pessoa que sintonizasse na nova frequência 103,5 FM, no centro de Recife, iria escutar, em meio a chiados de rádio, relatos como esse:

---

[65] Os movimentos de Rádios Livres costumam denominar as reivindicações pelo acesso livre à informação de "reforma agrária no ar".

> Sobe depressa, Miss Brasil, dizia o torturador enquanto me empurrava e beliscava minhas nádegas escada acima no Dops. Eu sangrava e não tinha absorvente. Eram os '40 dias' do parto. Na sala do delegado Fleury, num papelão, uma caveira desenhada e, embaixo, as letras EM, de Esquadrão da Morte. Todos deram risada quando entrei. 'Olha aí a Miss Brasil. Pariu noutro dia e já está magra, mas tem um quadril de vaca', disse ele. Um outro: 'Só pode ser uma vaca terrorista'. Mostrou uma página de jornal com a matéria sobre o prêmio da vaca leiteira Miss Brasil numa exposição de gado. Riram mais ainda quando ele veio para cima de mim e abriu meu vestido. Picou a página do jornal e atirou em mim. Segurei os seios, o leite escorreu. Ele ficou olhando um momento e fechou o vestido. Me virou de costas, me pegando pela cintura e começaram os beliscões nas nádegas, nas costas, com o vestido levantado (continua...) (Depoimento da ex-militante da ALN e jornalista, Rose Nogueira)

Em outro momento emocionante conversamos com Marcelo Santa Cruz (Figura 18), irmão do desaparecido político Fernando Augusto de Santa Cruz[66], que comentou sobre diversos pontos importantes, dentre eles a permanência da Lei de Segurança Nacional que enquadrou, em pleno ano de 2008, o militante de direitos humanos Roberto Monte por "fazer apologia à insubordinação e a usar termos ofensivos à Instituição do Exército". A ação "revival" da ditadura militar, executada pelo promotor da Justiça Militar Guilherme da Rocha Ramos[67], justificava que as afirmações de Roberto Monte causaram grande reboliço nos praças presentes na plateia do qual Monte era palestrante. O motivo: ele havia afirmado que o Exército não deveria ser de Caxias e sim de Lamarca e Marighella assim como os praças deveriam se organizar nos moldes das "Ligas Camponesas".

Além desse caráter de intervenção sonora no SPA, realizamos com integrantes de movimentos sociais e artistas, uma oficina sobre "Rádios Livres e Arte Ativista" (Ver mais em: Oficinas de Formação).

---

[66] O áudio da conversa encontra-se disponível em:
http://www.spreaker.com/user/aparecidospoliticos/marcelo_santa_cruz_irmao_desaparecido
[67] Para ler mais sobre o fato e ver a ação judicial acessar:
http://www.dhnet.org.br/denunciar/inqueritovil/carta_capital/index.htm

Fig. 18 – Na Intervenção Urbana pelo Ar, em Recife, entrevista com o irmão do desaparecido político Fernando Santa cruz, Marcelo Santa Cruz.

5.5.2. No II Festival Latino Americano das Juventudes

Outra transmissão de rádio ocorreu em 2011, no *II Festival Latino Americano das Juventudes em Fortaleza,* um encontro que tem como objetivo promover o intercâmbio de experiências de diferentes formas de organização da juventude brasileira e de outros países da América Latina, potencializando ações e articulações. Além das transmissões radiofônicas com alguns dos áudios reproduzidos em Recife, realizamos uma oficina de "estêncil" para os jovens participantes do evento. Nela trabalhamos com algumas fotografias do período ditatorial, e ensinávamos a técnica do estêncil que consiste na aplicação de tinta através de corte ou perfuração em alguma cartolina ou chapa de radiografia. Foi nesse encontro que participamos em uma mesa-redonda sobre "Rebatismo Social e Apropriação Urbana – Por uma leitura do passado e afirmação pública da memória, justiça e verdade." A mesa foi transmitida pela nossa estação.

5.5.3. Na Exposição/Ocupação Rádio Arte: memórias e resistências

Um dos períodos que transmitimos por mais tempo a rádio foi entre os meses de março e abril de 2012, na Galeria Antônio Bandeira, em Fortaleza (Figura 20). A partir da premiação em um edital público, organizamos aquilo que talvez seja a primeira experiência, em nossa cidade, de transmissão de rádio dentro de uma galeria de arte. A exposição/ocupação tinha como objetivo, além de expor os registros fotográficos das atividades do nosso coletivo, intervir no espaço urbano radiofônico fortalezense. Além disso, convidamos o Grupo de Arte Callejero (GAC), o cartunista Carlos Latuff e Coletivo Político Quem[68] para exporem seus trabalhos cuja temática versa sobre o direito à memória justiça e verdade.

Fig.19 – Visão interna da exposição na galeria Antônio Bandeira. Em primeiro plano, painel das imagens dos rostos dos desaparecidos políticos coloridos.

A ideia era dialogar as temáticas da justiça de transição com os assuntos concernentes à democratização dos meios de comunicação através do experimentalismo de diversas linguagens artísticas[69] com a emissão de

[68] Agradecemos a disponibilidade desses artistas de cederem seus trabalhos artísticos para dividirem conosco o espaço da galeria.
[69] Dando importância a esse caráter experimental, é importante frisar que nem todas as participações dos artistas ou coletivos voltavam-se pra questões relacionadas à ditadura militar.

radiofrequências na mesma FM de sempre, a 103.5. A experiência de imersão nos debates nos propiciou um crescimento coletivo intenso: conversamos com os irmãos de desaparecidos políticos Breno Moroni e Tânia Gurjão; com ex-presos políticos como Mário Albuquerque, Pedro Albuquerque, Oswald Barroso, Zé Maria Tabosa; realizamos debates com o Comitê Estadual de Combate e Prevenção à Tortura, movimentos de pessoas atingidas pelas obras da copa; conversamos sobre os assassinatos de militantes hoje, a criminalização dos movimentos sociais e os crimes perpetrados pelo Estado à maioria das populações pobre e negra; um professor da instituição em que estudamos realizou uma arte/conferência sobre Intervenção Urbana na Arte/Educação; recebemos a visita de escolas que desenvolvem projetos com rádio (ver Oficinas de Formação); tivemos leituras dramáticas de peças de teatro indiciadas criminalmente[70], além da apresentação de bandas independentes (Figura 28), grupos de teatros, revistas, organizações e artistas[71].

Da exposição saiu um catálogo[72] contendo imagens dos trabalhos artísticos expostos, assim como alguns textos, entre eles "Interações entre arte e política pela estética relacional" e “Rádio arte, memória e a invenção da liberdade” do professor da Universidade do Estado do Amazonas e ativista Guilherme Gitahy.

Esse 'mar' de ondas eletromagnéticas, transmutado em gritos, choros, músicas e silêncios, mostrou a necessidade da escuta do relato oral, da contação de história, para não deixar que fatos históricos caíssem no esquecimento; e o rádio, para além de um mero instrumento, tornou-se um processo criativo que nos permitiu

[70] A peça em questão chama-se "A", escrita por Ricardo Guilherme e lida dramaticamente por Eugenia Siebra. Em 2008 a apresentação foi indiciada criminalmente pelo grupo religioso Shalom por, segundo eles, fazerem ofensas à 'virgem maria'.

[71] Fazemos questão de citar e agradecer todos que se fizeram presente à nossa exposição/ocupação: Fluxo Coletivo, os cerca de vinte participantes da Oficina de Rádio Alternativa, a Oswald Barroso, Dead Leaves, Gambiarra, Júlio Lira, Tito de Andréa, Zé Maria, Eugênia Siebra, Lourdes Vieira, Breno Moroni, Revista Reticências Crítica de Arte, Jornal A Nova Democracia, Emanuel, Herbert Rolim e turma, Tânia Gurjão, Pedro Albuquerque (Comitê Estadual de Prevenção e Combate a Tortura), Mário Albuquerque (Associação Anistia 64-68), Sandra Helena de Souza, Lúcia Alencar (Instituto Frei Tito), Dança no Andar de Cima, Jersey (Movimento de Luta e Defesa pela Moradia), Thiago Roniere (Organização Resistência Libertária), Dimitri Nóbrega, Fernanda Meireles, Uirá dos Reis, Thais de Campos, Eduardo e Ivo lopes, Inácio e Ivânia (Projeto Ciclovida), João Paulo Viera, Victor, Washington Hemmes (Revista Baque), Thiago Arrais (Movimento Todo Teatro é Político), Paulo Rodrigues, Teatro Imaginarium, Deveras, Wanessa Araújo, Breno Moroni, Elisa de Azevedo.

[72] O catálogo encontra-se disponível para baixar gratuitamente através do link: http://brasil.indymedia.org/media/2013/02//516488.pdf

elaborar e reproduzir relatos de pessoas que ainda tem muito a dizer. A urgência de escutar essas vozes constantemente silenciadas pelos regimes de exceção, de ontem e hoje, foi que nos moveu para aquilo que seria uma das nossas experiências mais intensas com o espírito da guerrilha: a transmissão de rádio onde talvez se "encontrem" muitos dos desaparecidos políticos, a região do Araguaia em Pará, e também, na região "berço" das rádios livres do Brasil, a cidade de Campinas, em São Paulo.

5.5.4. Na Rádio Muda e na região da Guerrilha do Araguaia

As vozes silenciadas de ontem e hoje das centenas de militantes assassinados no campo e na cidade[73], nas práticas de grupos de extermínio espalhadas Brasil afora ou na criminalização dos movimentos sociais são impedidas de se fazerem ouvir, hoje, por diversos segmentos da sociedade encrustados no ranço conservador que insiste em permanecer em alguns setores da mídia, parlamento e judiciário. Diante dessa realidade, muitas vezes, realizar manifestações que necessitem denunciar situações opressoras, mesmo após a ditadura militar, ainda sim são motivos de tabus e de não cobertura por parte, principalmente, de grandes veículos de comunicação. Cria-se um grande cerco midiático, e boa parte da população desconhece situações e números de assassinatos e torturas que em nada se diferenciam dos referentes aos anos de chumbo[74]. Nesse aspecto, faz-se necessário destacar que hoje diversos movimentos sociais realizam atividades diárias e cotidianas na tentativa de romper esses cercos midiáticos do já aludido “coronelismo eletrônico” – seja através do uso das redes sociais, de mídias independentes e alternativas ou nas práticas tradicionais de divulgação de jornais impressos, cartilhas e ações de agitação e propaganda. Muitas vezes as coisas funcionam como uma estratégia guerrilheira:

---

[73] Sugerimos sobre essa temática o interessante estudo de Natália Viana: o livro “Plantados no Chão – Assassinatos políticos no Brasil hoje”. (Editora Conrad, 2007)

[74] Os “Crimes de Maio” como ficaram conhecidos são um exemplo disso. Em São Paulo, no ano de 2006, cerca de 600 pessoas foram assassinadas em meio ao confronto da Polícia e o Primeiro Comando da Capital. Ninguém foi punido e alguns familiares não tiverem acesso aos corpos dos seus filhos.

> O objetivo da comunicação-guerrilha é deslegitimar o presente estado de poder e soberania. Para realizar isso, deve-se entender suas manifestações e estruturas multifacetadas. A comunicação-guerrilha tenta lidar com as estruturas de poder normativo das formas estabelecidas de comunicação assim como as estruturas de poder internalizadas ao nível do sujeito. Isto requer que sejam fabrica das situações em que se torna perceptível – por pelo menos um breve momento – que tudo poderia realmente ser bem diferente. (Bruenzels, 2002, p. 54)

Esse tipo de prática pretende construir outro conceito de comunicação, para além do modelo dicotômico do emissor-receptor, ou seja, consolidar aquilo que o poeta Bertold Brecht havia antecipado, precocemente, em 1932, quando do lançamento da Teoria do Rádio: a possibilidade de cada receptor de rádio ser também um emissor em potencial. A ideia de criar sua própria mídia, que vem sendo reforçada cada vez mais com o advento da *internet*, apesar de não ser uma novidade, é hoje espaço de disputa, e como expomos nesse tópico, ainda sim, alvo de criminalização pelos coronéis eletrônicos.

Com um espírito cada vez mais fortalecido por nossas práticas de rádio fomos amadurecendo progressivamente nossa concepção de arte guerrilha. Ousamos e propomos um projeto para *8ª edição da Rede Nacional Funarte Artes Visuais,* da Fundação Nacional de Artes do Ministério da Cultura, realizando um intercâmbio para duas cidades que julgamos de extrema importância para as nossas atividades artísticas: *Campinas*, em São Paulo, por ser uma das cidades berço do chamado movimento de Rádios Livres e que abriga uma das rádios mais antigas e resistentes na história da liberdade de expressão: a Rádio Muda; e *Marabá*, em Pará, por ter sido cenário de um dos movimentos mais importantes de resistência à ditadura militar: a Guerrilha da Araguaia. Tivemos a proposta aprovada e, coincidentemente, partimos no dia 12 de abril de 2012, data de “aniversário” de 40 anos da Guerrilha, para Campinas-SP. Viajar, justamente naquela data, para realizar esse projeto, de certa forma, foi um acaso de uma importante simbologia para nós: partíamos, obviamente, em condições muito menos adversas daquelas dos guerrilheiros, no entanto, o mesmo horizonte que avistávamos na viagem, acreditamos, era o mesmo daqueles jovens militantes.

A chegada à primeira cidade, Campinas, foi bem acolhedora graças a contatos prévios estabelecidos. Alojamo-nos na moradia universitária de onde pudemos nos inserir no rico ambiente estudantil daquele bairro. No primeiro dia, conhecemos a histórica Rádio Muda e conseguimos entrar no ar pela frequência 88,5 Mhz com uma apresentação e uma explanação sobre nosso projeto (Figura 20). Conhecemos de perto o histórico daquela rádio que faz transmissões de dentro (acreditem) de uma caixa d'água, no campus da Unicamp há aproximadamente 20 anos. O interessante é que a Rádio Muda, e o movimento de rádios livres no qual ela faz parte, surgem justamente no contexto da abertura democrática. Não é à toa que a liberdade de expressão, em sentido estrito, começa a florescer através de várias rádios espalhadas nos rincões de universidades, favelas e comunidades. Um sinal de que, apesar do quadro ainda incompleto de justiça de transição, as rádios livres poderiam ajudar na democratização de um país que acabava de sair de uma ditadura militar, e mais ainda, passariam a fomentar novos tipos de resistências em contextos diferentes daqueles:

> As rádios livres não nasceram de um fantasma da *belle époque* dos meia-oitos, como escreveu um jornalista da Folha de São Paulo. Trata-se, pelo contrário, de um movimento que se instaurou, nos anos 70, como reação a uma certa utopia abstrata dos anos 60. As rádios livres representam, antes de qualquer outra coisa, uma utopia concreta, suscetível de ajudar os movimentos de emancipação desses países a se reinventarem. Trata-se de um instrumento de experimentação de novas modalidades de democracia, uma democracia que seja capaz não apenas de tolerar a expressão de singularidades sociais e individuais, mas também de encorajar sua expressão, de lhes dar a devida importância no campo social global. (Guattari, 1987, p.12)

Outro aspecto instigante da Rádio Muda é seu caráter de organização amplo e aberto: os integrantes se reúnem semanalmente e trocam ideias sobre a programação e maneiras de arrecadar fundos para a rádio. Quem quiser se aglutinar à programação da Muda basta se fazer presente nas reuniões e contribuir com o conhecimento possível. Os *mudeiros*, como são chamados, possuem vários tipos de programas e estilos musicais: destacamos os programas dos quais participamos, Zona Autônoma Temporária Feminina (ZAFT), Esquizofonia (um programa que "exibe" vídeos através da rádio) e também outro que não pudemos interagir, dirigido por integrantes da fábrica ocupada pelos operários, Flaskô. A Rádio Muda já foi alvo

de diversas incursões da Polícia Federal na tentativa de se apreenderem os equipamentos comprados a custas de muitas rifas e festas: há casos de roubo da própria polícia que levou os equipamentos sem nenhum tipo de ordem judicial. Nos últimos dez anos, já se contam mais de sete investidas dos federais contra os mudeiros. Armando Coelho Neto, um delegado da própria Polícia Federal e um ferrenho defensor das Rádios Comunitárias e Rádios Livres, chegou a publicar um livro intitulado "Rádio Comunitária Não é Crime – Direito de antena: o espectro eletromagnético como bem difuso[75]" que destrói mitos em torno dessas rádios na tentativa de criminalizá-las e justifica a necessidade de uma comunicação livre baseado em acordos internacionais como o Pacto de São José da Costa Rica: "Enquanto o Governo Brasileiro gasta fortunas no fechamento dessas pequenas rádios, o tráfico, a lavagem de dinheiro e a corrupção se alastram" (Armando, 2002, p. 189). Em tempos de discussão da necessidade de marcos regulatórios na comunicação, Armando reitera:

> Vieram a lume o aparato estatal formado pelo Ministério das Comunicações, a Anatel, a Polícia Federal, os instrumentos estatais a serviço do monopólio do próprio Estado evidenciando-os como instrumento dos oligopólios privados. Estabelecido o caso, não no ar, mas na visão social e jurídica do tema, sem que a reforma agrária no ar se concretize, as elites nacionais transformaram em crime o exercício de plena liberdade. (Armando, 2002, p. 191)

Ademais de algumas transmissões na rádio, oferecemos uma oficina sobre "Rádios Livres e Arte Ativista" para aproximadamente 20 pessoas, realizada dentro da Unicamp. Na oficina, apresentamos nosso grupo, abordamos as temáticas por nós trabalhada, ensinamos algumas técnicas de transmissão de rádio que foi reforçada pela distribuição de um *kit* gratuito contendo livros sobre a temática da justiça de transição, uma apostila, um rádio e um dvd contendo diversos materiais multimídias (Ver em Oficina de Formação).

---

[75] Em decisão inédita para as Rádios Livres, em 06 de Abril de 2009, o Juíz Federal da 3a Vara Federal do Acre rejeitou a denúncia apresentada pelo Ministério Público Federal em que os membros da Rádio Livre *Filha da Muda* estavam sendo acusados do crime do art. 183 da Lei 9.472/97 e determinou o arquivamento do processo. O Juiz Jair Araújo Facundes afirmou em sua sentença: "A conduta de quem, desafiando um status quo que a própria Constituição brasileira quer mudar, democratiza a radiodifusão, retirando esta dos domínios exclusivos dos grupos políticos e religiosos, não se mostra punível penalmente. Porque não é algo que a moral comum compreenda como criminoso." Acesso à sentença em:
http://www.radiolivre.org/sites/radiolivre/files/Senten%C3%83%C2%A7a%20Radio%20Filha%20da%20Muda%20-%203a%20Vara%20Federal%20no%20Acre.pdf

Fig. 20 – Participação no Programa Esquizofonia, da Rádio Muda, onde podemos nos apresentar e realizar algumas intervenções sonoras.

Em visita a São Paulo, capital, conhecemos o Memorial da Resistência e tivemos a sorte de participar do evento “Sábado Resistente – 40 anos da Guerrilha da Araguaia”, onde assistimos às excelentes palestras do escritor Romualdo Pessoa, lançando seu livro[76]; do procurador da república, integrante do Grupo Direito à Memória e à Verdade do Ministério Público Federal, Andrey Borges de Mendonça e do Presidente da Comissão da Anistia, Paulo Abrão Pires. Foi muito interessante, igualmente, presenciar a homenagem póstuma ao guerrilheiro Antônio Guilherme, na pessoa do irmão dele Dalmo Ribeiro, ao camponês Zé da Onça e, por fim, ao procurador Andrey Borges, esse último pela coragem de denunciar, junto a outros procuradores, o coronel da reserva Curió Rodrigues, pelo crime de sequestro qualificado de cinco pessoas atuantes na Guerrilha da Araguaia.

Para quem não sabe, a Guerrilha da Araguaia foi um dos mais importantes movimentos político-armado de resistência à ditadura militar que se iniciou no ano

[76] CAMPOS FILHO, Romualdo Pessoa. Guerrilha da Araguaia – A Esquerda em Armas. São Paulo: Anita Garibaldi, 2012.

de 1967 e terminou, depois de diversas operações, contabilizando mais de 15 mil homens, em 1975.

> Objetivavam com a luta guerrilheira do Araguaia, somando com outras lutas e formas diferente de ação política, nas cidades e em outras regiões do campo, participar decisivamente da luta pela conquista das plenas liberdades políticas, pela solução efetiva dos problemas que atingem a população brasileira e aspiravam à conquista de uma sociedade livre, sem opressão e exploração (Genoino, 1979, p. 260).

Depois dos dez dias na cidade de Campinas, interessados no conhecimento da história dessa luta armada, nós partimos para uma das regiões da guerrilha: a cidade de Marabá, em Pará. Nossa expectativa se misturava com um pouco de ansiedade advinda de alguns avisos de pessoas que comentavam sobre uma "região sem lei". "Tomem cuidado", nos alertavam. De fato, a preocupação não era à toa: a região de Marabá e cidades próximas são conhecidas pelos intensos conflitos agrários. Foi naquela região que ocorreu a chacina de Eldorado do Carajás e, até hoje, ocorre uma série de assassinatos de militantes sociais que continuam impunes. É por lá também que vive o Major Curió, um dos mais emblemáticos torturadores, denunciado pelos crimes de sequestro e ocultação de cadáveres na Guerrilha como já mencionamos.

Tivemos a sorte de chegarmos a Marabá na época que antecedia a realização do II Encontro Regional dos Estudantes de Agronomia. Os universitários e coletivos participantes do encontro, dentre eles a Federação dos Estudantes de Agronomia e o Movimento Debate e Ação, nos receberam prontamente. Alojamo-nos no Centro de Educação, Pesquisa e Assessoria Sindical e Popular. Um espaço de resistência dos movimentos sociais que serve como espaço de formação política para militantes locais. Observamos as características físicas e geográficas da área do bairro, e notamos que esse se localizava em uma região geográfica elevada da cidade. Com um grande pedaço de madeira encontrado no meio da rua, montamos a base para a antena e a levantamos a uma altura aproximada de cinco metros. Depois, conectamos os cabos no aparelho transmissor, os computadores, e pronto, estava montada nossa estação nômade, agora nomeada Rádio Livre Zuada. Iniciamos algumas transmissões fazendo denúncias sobre os acontecimentos da

ditadura ocorridos próximos àquela cidade que, assim como em muitas regiões do Brasil, precisariam ser conhecidos pela população: lemos relatos das torturas de militantes, procuramos os mais de 180 desaparecidos políticos, denunciamos as arbitrariedades cometidas pelo exército e seus responsáveis jurídico-políticos num claro contraste ao que era estampado nos muros dos quartéis das forças armadas, nomeados em sua maioria por Castelo Branco, Médici, Geisel...

A intervenção urbana pelo ar, que aquela altura abrangia um raio de cerca de quatro quilômetros em 360°, potencializou-se a partir dos contatos mais intensos que passamos a ter com os militantes locais da região. Debatemos e discutimos na rádio não apenas os fatos concernentes aos anos de chumbo, como também, aos resquícios desse regime político na região: os abusos da exploração de mineradoras à população e a impunidade no tocante aos conflitos agrários. Em outra coincidência, no dia 17 de abril, fora realizado uma cerimônia organizada pelo Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra, em memória aos 21 sem terra assassinados a mando do governador Almir Gabriel e do secretário de segurança Paulo Sette, em 1996, no que ficou conhecido como a chacina de Eldorado do Carajás.

Tivemos a sorte de conhecer a equipe produtora do inédito documentário “Araguaia – Campo Sagrado”; conversando com um dos cinegrafistas escutamos, antecipadamente, os relatos que se ouviam dos camponeses a respeito das torturas, assassinatos e desaparecimentos cometidos pelo exército brasileiro. Todavia, não eram só más notícias que ouvíamos por “aquelas bandas”. Soubemos que alguns militantes do Levante Popular da Juventude, pouco antes de chegarmos, haviam realizado, na época de aniversário do golpe, um esculacho na cidade de Curionópolis e distribuído abaixo-assinados para entrar com um projeto de lei para mudar o nome da cidade que homenageia o torturador Curió. Em outra oportunidade, visitamos um dos procuradores integrantes do Grupo pela Verdade, do Ministério Público Federal, na cidade marabaense.

Um dos momentos mais emocionantes da nossa viagem foi nossa visita à cidade de São Domingos da Araguaia, distante 40 minutos de Marabá. Graças ao contato pré-estabelecido com a Associação dos Torturados da Araguaia (Figura 21)

tivemos acesso a diversos relatos de camponeses e mateiros que vivenciaram na pele os acontecimentos daquele período (1970-1974). Chegamos primeiramente na sede da Associação onde foi possível conhecer uma importante iniciativa dos moradores organizados em torno da memória daquele período como também na busca pela indenização de quem sofreu os abusos da tortura, do trabalho forçado e das ameaças. Claro que é um avanço a criação da associação, porém fica latente a necessidade do Estado tomar iniciativas mais seguras, posto que o clima de medo e insegurança é constante naquela região. Dois integrantes da associação, inclusive, foram ameaçados de morte e, em 2011, um testemunha-guia, que levava pessoas para região onde alguns corpos teriam sido enterrados, foi assassinado, segundos suspeitas, a mando de Curió[77].

Fig. 21 – Visita à sede da Associação, em São Domingos do Araguaia-PA. Local que nos possibilitou a aproximação com os camponeses que sentiram na pele os crimes do terrorismo de estado.

Ao sairmos da associação, nos dirigimos à casa da primeira família de moradores torturados e perseguidos na década de 1970. Um dos moradores nos relatou “A base do Curió era na Bacaba... Ele [Curió] falou assim: 'óia, quando os

[77] Ver reportagem: PF investiga ameaças a testemunhas do Araguaia. Disponível em: http://www1.folha.uol.com.br/poder/1057603-pf-investiga-ameacas-a-testemunhas-do-araguaia.shtml

homens fala na Bacaba dá frio de malaria, mas lá na Bacaba só sofre quem mente. E se você me falar a verdade, você não vai sofrer'" (SIC) E adicionou:

> Olha, eu era assim: eu tinha medo do exército, mas não tinha medo do pessoal da mata[78] (...) Que quando a gente falava em exército todo mundo ficava tremendo, porque eles já viam espancando, era batendo. Botando dentro do avião e carregando, ninguém dava mais notícia de quem eles levavam. Ai só via a notícia: olha, fulano de tal enterraram vivo, bateram, tá algemado, era aquela coisa. (SIC) (Testemunha)

Fig. 22 – Visita a uma família de camponeses em São Domingos do Araguaia. Todos os membros foram torturados pelo exército brasileiro. Uma das mulheres foi obrigada, na pré-adolescência, a realizar trabalho forçado na base militar de Bacaba e nos relatou que presenciou sessões de tortura à guerrilheira "Sônia".

Após a visita a casa de algumas famílias, queríamos conhecer de perto os locais das escavações[79] dos corpos dos desaparecidos. Infelizmente, não tivemos essa possibilidade porque as missões de busca haviam sido paralisadas, mas tivemos a chance de conhecer dois importantes sítios de memória. O primeiro foi a antiga base militar de Bacaba (Figura 23), donde hoje é uma fazenda que preserva

---

[78] Como eram chamados os guerrilheiros por alguns camponeses. Os relatos foram gravados por nós em vídeo.

[79] É ainda comum, no relato de camponeses, o medo dos "militares", dos "voos de helicóptero" que aterrorizavam as casas dos moradores. Por isso, há muitas críticas à presença, majoritária de muitos militares dentro dos grupos de trabalho para realizar as escavações.

apenas entulhos de um lava-jato e de um forno da época, segundo os proprietários. Do local de repressão, partimos então para um local de resistência: dessa vez, onde havia sido o "Destacamento A" da Guerrilha da Araguaia: "Aqui morava Piauí, Nelito, Juca, Sônia, Fátima, Rosinha, o Beto, o Nune e outros vários guerrilheiros" relatou nosso testemunha-guia. No antigo destacamento, executamos uma ação em memória aos 40 anos de tombamento daquele movimento de resistência e fixamos uma bandeira, em uma árvore, com os seguintes dizeres: "Nessa terra estão emudecidas vozes de resistência de uma guerrilha. Tombaram os corpos desaparecidos do povo da mata. Não esqueceremos suas lutas! Ecoaremos vossos gritos! Longa vida à resistência! Em memória aos mortos e desaparecidos da Araguaia".

Fig. 23 – Intervenção realizada em frente à ex-base militar de Bacaba. Local de tortura e assassinatos do exército brasileiro aos guerrilheiros e camponeses do Araguaia. Não há nenhum tipo de trabalho de resgate de memória no local que hoje é uma fazenda privada.

5.6. Táticas de Rua

A rua é um elemento imprescindível para a arte guerrilha urbana. Ela funciona como um elemento relacional entre o 'público' e o arte ativista urbano que "se une à multidão e participa das marchas populares com fins específicos e definitivos." (Marighella, 1969, p. 37), escapando assim do conservadorismo dos espaços tradicionais como museus e galerias. Marighella anunciava que "as táticas de rua são usadas para lutar com o inimigo nas ruas, utilizando a participação das massas contra ele." (Marighella, 1969, p. 36). Geralmente, tende-se a crer que uma intervenção de um coletivo ou de um artista são ações isoladas e que, pelo fato das massas serem homogêneas, não vão permitir manifestações singulares para não atrapalhar o sentido de unidade necessário ao ato político do povo. Entretanto, as contribuições da arte guerrilha para as manifestações de massa são importantes para mudar o padrão "carro de som, palavras de ordem e faixas" que muitas vezes causam uma imensa poluição visual e não promovem um impacto objetivo nem visual às pessoas que veem o ato público. Não que o artista guerrilheiro deva ser alguém que "estetize" a manifestação – apesar de poder fazê-lo algumas vezes –, mas que o fundamental seja conseguir trazer as massas para uma ação coletiva criativa. Exemplos de estetização de uma manifestação política são os imensos bonecos de papel machê ou a máscara do personagem "V", da obra de Alan Moore, que tem sido bastante usada nas manifestações recentes dos acampados: elas dão outro caráter ao ato político de grandes proporções e singularizam a manifestação de várias pessoas em torno de simbologias importantes para o movimento social. O citado Exército Clandestino Insurgente de Palhaços Rebeldes assim como o Cordão da Mentira são exemplos de ações coletivas que conseguem aglutinar boa parte de manifestantes em torno de uma ideia criativa.

Uma das táticas de rua que desenvolvemos foi durante a 60ª Caravana da Anistia. Em parceria com o VIII Festival de Teatro de Fortaleza realizamos um grande cortejo, denominado "Caravana Arte e Memória em Movimento" pelo centro da cidade percorrendo os lugares relacionados à memória da resistência à ditadura militar (Figura 24). Partimos da histórica Praça do Ferreira, com uma apresentação de uma cena da peça *Cactus*, do grupo de teatro Expressões Humanas. O cortejo continuou com a participação de bandas marciais e de maracatu que tocavam

música do período, parando no segundo ponto: o Museu do Ceará. Nele, onde há um Memorial do cearense Frei Tito[80], foi apresentando um esquete da peça versando sobre a vida do frade. A caminhada contou, além disso, com a apresentação de intervenções simulando os antigos "comícios-relâmpagos" assim como uma peça releitura de um texto do ex-preso político e dramaturgo Oswald Barrosso. E, também, uma performance do Fluxo Coletivo em frente ao centro de detenção e tortura da Polícia Civil.

Fig. 24 – Trecho do cortejo Arte e Memória em Movimento que passou por diversos pontos históricos do centro da cidade.

Nosso coletivo ficou responsável por realizar uma intervenção no Arquivo Público do Estado. Necessário mencionar que dias antes visitamos a instituição e pedimos ao diretor do espaço alguns dos arquivos digitalizados e disponíveis no Arquivo Nacional. Imprimimos cerca de 100 cópias desses arquivos e as colocamos em algumas caixas e pastas de papelão. No dia do cortejo, no momento em que as pessoas paravam em frente ao prédio histórico, arremessávamos das janelas do sobrado os documentos para o público ao mesmo tempo em que gritávamos os

[80] O Memorial foi construído por iniciativa do Instituto Frei Tito de Alencar, sob coordenação da sobrinha do mesmo, Lúcia Alencar e guarda uma materiais pessoais e cartas do cearense.

nomes dos desaparecidos políticos. Muita gente nem conhecia o arquivo público e quedou-se surpresa por ver fichas de ex-presos políticos, jornais censurados e papéis de procedimentos de censura a peças teatrais e artísticas. O cortejo partiu aos gritos de "Pela abertura... pela abertura... dos arquivos da ditadura".

5.7. Oficinas

Em um período em que cada vez mais a informação tem um papel central no cenário político, é quase obrigação da arte guerrilha a democratização de acesso a todas as informações possíveis. Repassar o conhecimento, através de aulas e oficinas, faz que pessoas distantes das temáticas relacionadas aos movimentos sociais se aproximem da luta e passem a conhecer mais as demandas críticas; além do que potencializam o conhecimento daqueles que já se envolveram em lutas sociais. As oficinas de formação se caracterizam por ser um processo de ensino e aprendizagem que distribui materiais tais como textos, livros e vídeos para os interessados em adquirir novo conhecimento.

Desde o começo de nossas atividades temos mantido o caráter educacional no nosso grupo. Uma de nossas primeiras oficinas foi realizada na Semana Pernambucana de Artes Visuais e contou com a participação de artistas e integrantes de movimentos sociais interessados em conhecer um pouco mais sobre Rádios Livres. Concomitantemente à intervenção, realizamos uma ampla divulgação da própria Oficina, entendendo-a como um processo dentro daquela ação artístico-política. Dentro do II Encontro Latino Americano das Juventudes, ministramos outra oficina para jovens sobre a técnica do uso do "estêncil" (Figura 26). Não se tratava, somente, de expor como funcionava o processo: ao mesmo tempo em que abordávamos o processo manual também problematizávamos as questões que atravessam nosso grupo com o uso das imagens que trabalhamos. Por exemplo: mostrávamos a imagem de um desaparecido político e perguntávamos se alguém ali sabia quem era a pessoa da fotografia. Os participantes respondiam às questões mais variadas possíveis. A partir dai chegávamos à temática da ditadura militar e iniciávamos uma série de problematizações em torno desse tema articulando com

debates atuais como a questão da criminalização da juventude ou dos abusos de autoridades de policiais, principalmente, nos bairros de periferia.

Fig. 25 – Na oficina de estêncil, além de ensinar a técnica, dialogávamos as imagens da ditadura com a temática das “ditaduras” de hoje.

Outro espaço de oficina relevante foi o da Exposição/Ocupação na Galeria Antônio Bandeira. Pelo fato de estarmos trabalhando com rádio e irmos para a galeria todos os dias, os visitantes tinham acesso direto às nossas atividades em tempo real. Além desse fato, a própria galeria, em parceria com a Secretaria de Educação e Cultura, dispunha de uma iniciativa de arte/educação em que diariamente recebia escolas públicas municipais (Figuras 26 e 27). Todo dia, cerca de 40 estudantes visitavam a galeria e participavam cantando, declamando poesias ou falando, na rádio dos aparecidos políticos. Eram momentos interessantíssimos porque crianças que nunca havia usado um microfone ou rádio poderiam "entrar no ar" sem nenhum tipo de impedimento. Necessário mencionar que a Galeria possui monitoras que recebem essas escolas e explicam como se dá o processo criativo daquele grupo que está expondo naquele momento.

Fig.26 – Estudantes de escola pública municipal visitando a exposição e assistindo vídeos exibidos.

Fig. 27 – Visita de estudantes de escolas da rede pública de ensino à exposição/ocupação. As mesmas eram realizadas diariamente e contavam com a mediação de uma educadora. Na imagem, estudantes escutam a história de Bergson Gurjão Farias.

5.8. Outras Intervenções

5.8.1 Desarquivando arquivos

Após chegarmos da Semana Pernambucana de Artes de Recife, em dezembro de 2011, realizamos uma intervenção diferente do “padrão” das nossas ações passadas. A convite da Rede Nacional dos/as Advogados/as Populares (RENAP), fomos apresentar algum trabalho nosso na abertura do encontro nacional dos mesmos. Por se tratar de um público eminentemente formado por profissionais que trabalham diariamente com petições, processos e outros documentos jurídicos, resolvemos pensar uma intervenção surpresa, na qual imprimíamos 17 arquivos disponíveis na página eletrônica do Centro de Referência de Lutas Políticas[81] e os inseríamos na primeira página de cada pasta entregue pela organização aos 130 advogados/as participantes do encontro. Os arquivos abordavam diversas temáticas: desde letras de músicas e filmes censurados, passando por documentos do ditador Ernesto Geisel até arquivos sigilosos do DOPS de 1967 que pede a apreensão de livretos subversivos. A distribuição dos arquivos ocorreu um pouco antes do início das palestras dos advogados e causou um clima de curiosidade e espanto em alguns participantes. No momento em que alguém terminava a leitura do arquivo, um integrante dos *Aparecidos* registrava os depoimentos dos que liam pela primeira vez aqueles documentos. Um advogado comentou: “Eu achei bacana, revela fatos que eu até então desconhecia, apesar de ser aqui de Fortaleza.”.

A necessidade de se reivindicar a abertura dos arquivos, principalmente os escondidos por militares, torna-se urgente devido ao fato de que

> No Brasil, o acerto de contas com o passado da ditadura (1964-1985) não está concluído. A radiografia dos atingidos pela repressão política ainda está por ser completada. Prevalecem a ocultação dos acontecimentos, a negação do direito à verdade e do acesso à justiça, o que limita a articulação e a transmissão da herança daqueles anos de violência. (Teles, 2010, p. 253)

Essa herança dos anos de violência faz-se presente no espaço público no qual realizamos uma de nossas intervenções mais atuais.

---

[81] Acessar: www.memoriasreveladas.arquivonacional.gov.br

5.8.2. Ditador merece homenagem?

Além das intervenções citadas até aqui, importante mencionar umas de nossas mais atuais. No dia de 101 anos de aniversário de Carlos Marighella, nos propomos a executar uma intervenção, no Mausoléu Castelo Branco, em nossa cidade. O espaço, localizado ao lado da Casa Militar e do Gabinete do Governador do Estado, é uma verdadeira ode à memória de um militar golpista. Pra variar, recebe visitas frequentes de turistas e escolas com direito, inclusive, a conhecerem o túmulo do ditador. No cinco de dezembro de 2012, projetamos em um telão ao lado do mausoléu imagens dos desaparecidos políticos, contamos com leituras de poesias assim como a exibição do documentário “Marighella”, de Silvio Tendler.

Como as intervenções nossas são vastas, e para não cansar o leitor, finalizamos apresentando outras que não pudemos detalhar nessa monografia: a intervenção urbana pelo Ar no festival de artes II Manifesta, no Centro Cultural Dragão do Mar, participação como debatedores no projeto *Cinema pela Verdade*, assim como do Cineclube Unifor, em debate com o diretor do filme Araguaia, Campo Sagrado, Evandro Medeiros. Exibimos também vídeos na Semana de Comunicação da UFC. Em novembro de 2012 participamos com uma oficina e transmissão de rádio no II Seminário Latino-americano Rádio e Educação do Programa de Extensão Comunicação e Políticas Públicas. No dia dos finados, realizamos uma pequena esquete vizinho ao túmulo do Frei Tito de Alencar, com a participação do falecido militante histórico Padre Haroldo, a sobrinha de Tito e outros participantes. No final de 2012, expusemos um trabalho na Exposição Corpo e Cidade do Vila das Artes. No início desse ano, exibimos, na Bienal da UNE, em Recife, o curta de nossa intervenção de rebatismo da “praça do preso político desaparecido”. Necessário mencionar, igualmente, a publicação de um capítulo nosso no livro “Memórias da Resistência”[82] do projeto com o mesmo título, assim como um artigo na Revista Anistia Política e Justiça de Transição[83] abordando a temática da arte ativista e da justiça transicional.

---

[82] Memórias da Resistência, Instituto Práxis. (2012)
[83] Artigo “Aparecidos Políticos: arte ativista e justiça de transição” IN: Revista Anistia Política e Justiça de Transição / Ministério da Justiça. – N 6 (jul. / dez. 2011). Brasília : Ministério da Justiça, 2012.

6. ARTE GUERRILHA URBANA: escola para criação de ideias revolucionárias

Segundo a filósofa Marilena Chauí (2012), a ditadura militar incutiu diversos efeitos negativos sobre a educação brasileira. Ela menciona três aspectos relacionados, quais sejam: 1) a violência repressiva que se abateu nos três níveis dos educadores (fundamental, médio e superior) trazendo, consequentemente, perseguições, cassações, expulsões, prisões, torturas, desaparecimentos, exílios e morte. 2) a privatização do ensino promovendo a falta de repasse de verbas públicas, por conseguinte, definhando esse mesmo ensino em detrimento das escolas privadas (mencionamos ao longo da dissertação a questão do "Capital Humano"). 3) a reforma universitária – conhecido como MEC-Usaid – com forte influência do Departamento dos Estados Unidos:

> Essa implantação consistiu em destruir a figura do curso com multiplicidade de disciplinas, que o estudante decidia fazer no ritmo dele, do modo que ele pudesse, segundo o critério estabelecido pela sua faculdade. Os cursos se tornaram sequenciais. Foi estabelecido o prazo mínimo para completar o curso. Houve a departamentalização, mas com a criação da figura do conselho de departamento, o que significava que um pequeno grupo de professores tinha o controle sobre a totalidade do departamento e sobre as decisões. (Chauí, 2012, p.1)

A educação se configura apenas como uma, dentre as várias áreas (comunicação, artes, política, etc), prejudicadas pelo maior regime militar da América Latina tal qual exposto ao longo desse trabalho. Podemos inferir, dentro das considerações finais dessa pesquisa que o caminho de recuperação, se é que se pode falar em recuperação de alguns aspectos que foram sumariamente apagados, não é nada alentador. Exatamente depois de um ano de instalação da Comissão Nacional da Verdade, o quadro de averiguação de muitos daqueles momentos seguem avançando de maneira lenta: os comitês pelo direito à memória, justiça e verdade da sociedade civil, portanto, autônomos em relação ao governo e estado, tem reclamado de que a CNV avançou muito pouco. Os comitês tem denunciado uma série de problemáticas: o número de militares chamados para depor até agora é irrisório; há indicações de que documentos continuam, de maneira ilegal e antidemocrática, a ser sonegados à CNV; não se avançou na identificação de restos

mortais de pessoas assassinadas pela Ditadura, nem dos locais onde se encontrem corpos de desaparecidos, assim como não se produziu novidades na investigação de casos como da Guerrilha do Araguaia, do atentado ao Riocentro e do Parasar.

Esses pontos de letargia são apenas um dentre vários e, se formos entrar no campo educativo, há de se atentar para os avanços tímidos também nessa área. Além da permanência cada vez mais forte da cultura do "capital humano" muitos estudantes e professores desconhecem o que aconteceu nos próprios espaços em que esses estudam ou trabalham: leis e portarias que vigoram desde aquela época, por exemplo. Atualmente, passamos por uma reforma universitária que privilegia o mercado em detrimento de uma educação pública, gratuita e de qualidade – tal como vem reivindicando organizações sindicais e estudantis.

Apesar desse contexto, na contramão desse clima de apatia, faz-se necessário mencionar a recente criação dos comitês pela justiça, verdade e memória nas Universidades, ao exemplo do que vem ocorrendo na Universidade de São Paulo (USP), Universidade de Brasília (UnB), Universidade Rural do Rio de Janeiro, Pontíficia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Nossa Universidade, a UFC, assim como a Estadual (Uece) também seguem a mesma lógica e iniciaram articulações para viabilizar suas próprias comissões. Muito além de um mero jogo "formal" para se "dizer que se está tentando averiguar algo", essas comissões tem um papel fundamental para se compreender, por exemplo, leis e portarias do regime autoritário que vigoram até os dias atuais.

Os *Aparecidos Políticos* surgem também com essa outra contramão. No coletivo não possuímos nenhum parentesco com os familiares de mortos e desaparecidos políticos, mas nos sentimos como se tivéssemos algo deles[84]. Aquela sensação que expusemos no início deste trabalho aborda um pouco esse sentimento inominável. Talvez aí, por uma questão de ter que dar conta dessa angústia, é que nos adentramos nas possibilidades da arte ativista e criamos nosso coletivo. Não se trata somente do fato de *simbolizar* em torno de um sofrimento, de uma perda ou angústia e, a partir daí, criar arte e realizar uma arte guerrilha.

---

[84] Somente um dos integrantes é familiar de anistiado político.

Em uma conhecida passagem dos escritos do filósofo Walter Benjamin, quando este analisa um quadro do pintor Paul Klee, lê-se:

> Há um quadro de Klee que se chama Angelus Novus. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso. (Benjamin, 1987, p.226)

De certa forma no sentimos um pouco nessa tempestade. É como se estivéssemos fixando nossos olhos em torno dos mortos e desaparecidos políticos sem saber bem onde encontrá-los: nos antigos destacamentos dos guerrilheiros? Nos espaços abandonados que como vestígio deixaram somente restos de concreto? Em que cidade, em que região? E a partir daí, como que querendo ampliar nossos horizontes, procuramos abrir nossas asas e alçar voo em torno dessas buscas e desses sonhos possíveis.

Estamos acordados? Bem, o que sabemos é que, a partir dessas catástrofes, começamos a juntar fragmentos de uma história inconclusa: as ruínas da antiga base militar de Bacaba, os relatos dos camponeses torturados, os olhares incompletos dos familiares dos desaparecidos, a firmeza na mão dos ex-presos políticos.

Todas essas ruínas, esses fragmentos dispersos, nos fazem assumir a responsabilidade histórica de não poder mais fechar as asas nem para o futuro e, tampouco, para o passado. É aí que, em meio a esses escombros, escutamos um sopro, seguido do suave sorriso, da matriarca de uma família de camponeses torturados que conhecemos em São Domingos do Araguaia. Esse sopro, seguido do toque de mãos calejadas, de lágrimas contidas e de um olhar profundo, nos asseverou: “vocês se parecem com eles, se parecem com os guerrilheiros”.

São esses sopros e essas vozes que mantêm nossas asas abertas e nos impelem a saltos cada vez mais altos, rumo a uma mirada de vários horizontes. Horizontes em que possamos avistar não somente ventos ofuscantes de torturas,

assassinatos e desaparecimentos, mas, principalmente, brisas de memória, justiça e verdade. Brisas que buscaremos, incansavelmente, até encontrarmos todos os caídos pelo terrorismo de Estado de ontem e de hoje.

Somos essas vozes, somos eles. Somos desaparecidos políticos. Somos os *Aparecidos Políticos*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Lilian. Interterritorialidades: passagens, cartografias e imaginários. In: BARBOSA, A. M.; AMARAL, L. (org.). **Interterritorialidades: mídias, contexto e educação.** São Paulo: Ed. SENAC, 2008.

BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas. Vol. 1. **Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura.** Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERTHET, Dominique. Dada, nem Deus nem Arte. In: **Arte e Anarquismo** - São Paulo : Editora Imaginário, 2001.

BETTA, Lorena. **Tucumán Arde. La intervención en los medios.** Disponível em: http://www.lorenabetta.com.ar/tucuman-arde-la-intervencion-en-los-medios-2. Acessado em: 24 de fevereiro de 2013.

BLISSET, Luther et al. **Manual de la guerrilla de la comunicación**. – 3ª ed. Virus Editorial, 2000.

BRASIL. Secretaria Especial dos Direitos Humanos. Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos. **Direito à verdade e à memória: Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos** / Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos - Brasília : Secretaria Especial dos Direitos Humanos, 2007.

BRETON, André. **Por uma arte revolucionária independente** / Breton-Trotski; Patricia Galvão... [et al] ; tradução de Carmem Sylvia Guedes, Rosa Maria Boaventura. - São Paulo : Paz e Terra : CEMAP, 1985.

BRUENZELS, Sonja; BLISSET, Luther. **Camufle o Sinal – Táticas de Guerrilha na Selva da Comunicação.** Disponível em: http://www.scribd.com/doc/46875866/Intervencao-Rizoma-net. Acessado em: 2 de julho de 2012.

CARNEIRO, Henrique Soares. Apresentação – Rebeliões e Ocupações de 2011. In: **Occupy** / [David Harvey … et al.] ; [tradução João Alexandre Peschanski … et al.]. - São Paulo : Boitempo : Carta Maior, 2012

CAVALCANTE, Jardel Dias. **Vanguarda e Ditadura Militar.** Disponível em: http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=1336&titulo=Vanguarda_e_Ditadura_Militar. Acessado em: 2 de julho de 2012.

CHAUÍ, Marilena. **Ditadura iniciou devastação física e pedagógica da escola pública.** Disponível em: http://www.redebrasilatual.com.br/cidadania/2012/03/para-marilena-chaui-ditadura-militar-fez-com-que-universidades-nao-oferecam-formacao-humanista. Acessado em: 3 de junho de 2013.

COELHO NETO, Armando. **Rádio Comunitária não é crime, direito de antena : o espectro eletromagnético como bem difuso** / Armando Coelho Neto. - São Paulo : Ícone, 2002.

CORDÃO DA MENTIRA**. O rebatismo simbólico da "Escola de Música do Estado Tom Jobim" para "Escola Livre de Música Pato N'Água.** Disponível em: https://cordaodamentira.milharal.org/2012/03/11/o-rebatismo-simbolico-da-escola-de-musica-do-estado-tom-jobim-para-escola-livre-de-musica-pato-nagua/.Acessado em: 24 de fevereiro de 2013.

COUBERT, Gustave. **Carta aos Artistas da Comuna de Paris**. Disponível em: http://www.vermelho.org.br/noticia.php?id_secao=11&id_noticia=150797 **.** Acessado em: 24 de fevereiro de 2013.

DALMÁS, Carine. **As brigadas muralistas da experiência chilena: propaganda política e imaginário revolucionário.** In: História, São Paulo, v. 26, n. 2, p. 226-256, 2007.

DEBORD, Guy. **Definiciones - I.S.** Disponível em: http://guy-debord.blogspot.com.br/2009/06/definicoes.html. Acessado em: 24 de fevereiro de 2013.

DUARTE JR, João Francisco. **Por que Arte-educação?**. 7a Edição . Campinas : Papirus, 1994.

ELGUETA, Laura Lidia. **Itinerario del 68: arte y política en el Arte Contemporáneo.** Disponível em: http://www.buenastareas.com/ensayos/Itinerario-Del-68-Arte-y-Politica/2626930.html. Acessado em: 24 de fevereiro de 2013.

EXÉRCITO CLANDESTINO INSURGENTE DE PALHAÇOS REBELDES. **Manifesto**. Disponível em: http://ativismo.org.br/2012/05/02/manifesto-do-exercito-clandestino-insurgente-de-palhacos-rebeldes. **Acessado em: 24 de fevereiro de 2013.**

FELSHIN, Nina. **But is this art? The spirit of art as activism**. edited by Nina Felshin, Bay Press, Seattle, 1995.

FERREIRA, Amarilio. BITTAR, Marisa. **Educação e Ideologia Tecnocrática na Ditadura Militar.** Cad. Cedes, Campinas, vol. 28, n. 76, p. 333-355, set./dez. 2008.

FERRUA, Pietro. Intencionalidade, Anarquismo e Arte. In: **Arte e Anarquismo** - São Paulo : Editora Imaginário, 2001.

FIGUEIREDO, Clara de Freitas. **Foto-grafia: o debate na frente de esquerda das artes** / Clara de Freitas Figueiredo. – São Paulo: C.F. Figueiredo, 2012.

FRENTE DO ESCULACHO POPULAR. **Manifesto.** Disponível em: https://fep.milharal.org/manifesto/. Acessado em: 24 de fevereiro de 2013.

GADELHA, Sylvio. **Biopolítica, Governamentalidade e educação: introdução e conexões, a partir de Michel Foucault** / Sylvio Gadelha. - Belo Horizonte : Autêntica Editora, 2009.

GENUINO NETO, José. A guerrilha do araguaia. In: **Desaparecidos Políticos : prisões, sequestros e assassinatos**. Org (Comitê Brasileiro pela Anistia - RJ). Rio de Janeiro : edições Opção, 1979.

GOMBRICH, E. H. **A História da arte.** Tradução: Álvaro Cabral. - 16 Ed. Rio de Janeiro : Livros Técnicos e Científicos Editora S.A, 1999.

GRUPO DE ARTE CALLEJERO. **Pensamientos, prácticas y acciones del GAC.** - 1a ed. - Buenos Aires : Tinta Limón, 2009.

GUATTARI, Felix. Prefácio. In: MACHADO, Arlindo; MAGRI, Caio; MASAGÃO, Marcelo. **Rádios Livres: a reforma agrária no ar**. 2 Ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

GUEVARA, Che. **A Guerra de Guerrilhas.** 3ª ed. São Paulo : Edições Populares, 1980.

KLEIN, Naomi. **A doutrina do choque: a ascensão do capitalismo de desastre** / Naomi Klein ; tradução Vania Cury. - Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 2008.

LETRO, Claúdio; GODOI, Wendderson (Orgs.). Ipatinga: Hibridus, 2010, p.70-74.

LEVANTE POPULAR DA JUVENTUDE. **Torturador do Ceará põe filhos e empregados para atacar manifestação.** Jornal Brasil de Fato. Fortaleza, 26 de

março, 2012. http://www.brasildefato.com.br/node/9162. Acessado em: 24 de fevereiro de 2013.

LIMA, Venício A; LOPES, Cristiano Aguiar. **Coronelismo Eletrônico de Novo Tipo: as autorizações de emissoras como moedas de barganha política**. Brasília : Observatório da Imprensa, 2007.

MAGALHÃES, Mário. **Marighella : o guerrilheiro que incendiou o mundo** / Mário Magalhães. – 1ª ed. – São Paulo : Companhia das Letras, 2012.

MARIGHELLA, Carlos. **Minimanual do guerrilheiro urbano.** São Paulo : Sabotagem, 1969.

MARQUEZ, Renata; CANÇADO, Wellington. **Na corda-bamba: intervenções urbanas em dança contemporânea**. In: LETRO, Cláudio, GODOI, Wendderson (orgs). ENARTCI: emergência. Ipatinga : Hibridus, 2010.

MASCARO, Alysson Leandro. Prefácio. In: **Em defesa das causas perdidas** / Slavoj Žižek ; tradução Maria Beatriz de Medina. - São Paulo : Boitempo, 2011.

MEDDI, Jeocaz Lee. **A música brasileira e a censura da ditadura militar.** Disponível em: http://www.vermelho.org.br/noticia.php?id_noticia=159935. Acessado em: 24 de fevereiro de 2013.

MEILI, Angela Maria. **Pragmática dos Enunciados Televisivos: um Estudo da Proibição e da Desobediência através dos Corpos Midiáticos** / Ângela Maria Meili. -- Campinas, SP : [s.n.], 2008.

MELENDI, Maria Angélica**. Performances Clandestinas, Performances Públicas : regras, rituais, símbolos.** In ROLLA, Marco Paulo e Hill, Marcos (org.) MIP : Manifestação Internacional de Performance. Belo Horizonte: CEIA, 2005.

MERLINO, Tatiana et al. **Direito à memória e à verdade : Luta, substantivo feminino.** Tatiana Merlino/ Igor Ojeda (orgs). - São Paulo : Editora Caros Amigos, 2010.

MESQUITA, André. **Insurgências Poéticas: arte ativista e ação coletiva**/ Prefácio de Cristina Freire. Apresentação de Vera Pallamin. - São Paulo : Annablume; Fapesp, 2011.

MOURÃO, Alexandre. VINÍCIUS, Marcos. ALMEIDA (et al). Aparecidos Políticos : Arte ativista e justiça de transição. IN: **Revista Anistia Política e Justiça de Transição** / Ministério da Justiça. – N 6 (jul. / dez. 2011). Brasília : Ministério da Justiça, 2012.

NEUSTADT, Robert. **CADA DÍA: la creación ed um arte social.** - Santiago : Editorial Cuarto Próprio, 2001.

PINTO, Leonor E. Souza. **Cinema brasileiro e censura durante a ditadura militar.** Disponível em : http://www.memoriacinebr.com.br/. Acessado em: 24 de fevereiro de 2013.

RANCIÈRE, Jacques. Será que a arte resiste a alguma coisa?. In: LINS, Daniel. (org). **/Deleuze: arte, resistência**: Simpósio Internacional de Filosofia, 2004. Rio de Janeiro : Forense Universitária; Fortaleza, CE: Fundação da Cultura, Esporte e Turismo, 2007.

RODRIGUES, Maria Fernanda. **Os livros proibidos durante o regime militar.** Disponível em: http://www.estadao.com.br/noticias/arteelazer,os-livros-proibidos-durante-o-regime-militar,803024,0.htm Acessado em: 24 de fevereiro de 2013.

ROLIM, Herbert. Arte Pública Relacional como prática social: Semana de Arte Urbana Benfica – SAUB. In: **Semana de Arte Urbana Benfica**, 2010. Fortaleza: Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia, 2010. CD-ROM.

ROLIM, Herbert; Et al. **Intervenção Urbana: Campo aberto entre arte e ciência**. Revista Conex. Ci. e Tecnol. Fortaleza/CE, v. 4, n. 1, p. 52-55, nov. 2010.

SAFATLE, Vladimir. Do uso da violência contra o Estado ilegal. In: SAFATLE, Vladimir; TELES, Edson (orgs). **O que Resta da Ditadura : a exceção brasileira.** - São Paulo : Boitempo, 2010.

________________. **Dois Demônios.** Disponível em: http://www.viomundo.com.br/voce-escreve/vladimir-safatle-dois-demonios.html Acessado em: 24 de fevereiro de 2013.

SAVIANI, Dermeval. **Escola e democracia .** 32. ed. Campinas, SP: Autores Associados, 1999.

SILVA, Maria Betânia et al. **Concepções de arte na educação**. In: Revista HISTEDBR On-line, Campinas, n.35, p. 141-159, set.2009

TARGINO, Maria das Graças. **Ditadura militar, "terrorismo cultural" e censura a livros.** In: Intercom, Rev. Bras. Ciênc. Comun. vol.35 no.2 São Paulo Julho/Dez. 2012

TAVARES, Paula. **O activismo político como uma das belas artes ou A arte activista explicada às crianças.** Disponível em: http://caldeira213.net/?p=39. Acessado em: 24 de Novembro de 2012.

TELES, Edson. Entre justiça e violência: estado de exceção nas democracias do Brasil e da África do Sul. In: SAFATLE, Vladimir; TELES, Edson (orgs). **O que Resta da Ditadura : a exceção brasileira.** - São Paulo : Boitempo, 2010.

TELES, Janaína de Almeida. Os familiares de mortos e desaparecidos políticos e a luta por 'verdade e justiça' no Brasil. In: SAFATLE, Vladimir; TELES, Edson (orgs). **O que Resta da Ditadura : a exceção brasileira.** - São Paulo : Boitempo, 2010.

TERÁN, Oscar. **Tiempos de memoria.** In: Punto de vista, XXIV, n 68. Rio de Janeiro, 2000.

TOLEDO, Caio Navarro. **Lula e Roberto Marinho: o novo pai da pátria e os novos simbolismos.** Centro de Mídia Independente. 14, out. 2004. http://www.midiaindependente.org/pt/red/2004/10/292488.shtml. Acessado em: 24 de fevereiro de 2013.

TRAQUINO, Marta. **A construção do lugar pela arte contemporânea.** Ribeirão: Edições
Húmus, 2010.

TÚLIO, Demitri. **Pedida a exoneração de corregedor.** Jornal O Povo. Fortaleza, jul, 2009. http://anistia6468.blogspot.com.br/2009/07/pedida-exoneracao-de-corregedor.html. Acessado em: 24 de fevereiro de 2013.

VALLE, Leonardo Dalla. **A imprensa golpista**. *Revista Caros Amigos*, São Paulo, p. 14, Maio. 2012.

VALNER, Assis. **O teatro na Ditadura.** Disponível em: http://discutindopordiscutir.blogspot.com.br/2010/09/o-teatro-na-ditadura.html. Acessado em: 24 de fevereiro de 2013.

VANEGEIM, Raoul. **Programa elemental de la oficina de urbanismo unitario.** 1961. In: # 6 de Internationale Situationniste. Traducción extraída de Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte, Madrid, Literatura Gris, 1999.

YES MEN. **Dow Does the Right Thing.** Disponível em: http://theyesmen.org/hijinks/bbcbhopal. Acessado em: 24 de fevereiro de 2013.

ŽIŽEk, Slavoj. **A Tinta Vermelha**. Boitempo. Disponível em: http://boitempoeditorial.wordpress.com/2011/10/11/a-tinta-vermelha-discurso-de-slavoj-zizek-aos-manifestantes-do-movimento-occupy-wall-street/. Acessado em 10 de Outubro de 2012.

___________. **Em defesa das causas perdidas** / Slavoj Žižek ; tradução Maria Beatriz de Medina. - São Paulo : Boitempo, 2011.

ANEXO - I
COLETIVOS, ORGANIZAÇÕES, MOVIMENTOS SOCIAIS E INICIATIVAS RECOMENDADOS:

Actipedia, Adbusters, Anistia Política – Portal do Ministério da Justiça, Araguaia – História em Movimento, Archivo Gráfico Anticapitalista, Argentina Arde, Armazém Memória, Arpilleras da Resistência Chilena, Art in the Public Interest, Associação dos Torturados da Guerrilha do Araguaia, BaixaCultura, BAQUE Revista Cênica, Billboard Liberation Front, Blog Arte Libertária, Boitempo Editorial, Calendário de Movimentos Sociais, Campanha Cumpra-se, Campanha Para que não se esqueça, Cartunista Carlos Latuff, Center for Artistic Activism, Centro de Assessoria Popular Caldeirão, Centro de Defesa da Criança e do Adolescente, Centro de Mídia Independente, Clandestine Insurgent Rebel Clown Army (CIRCA), Coletivo Camaradas, Coletivo Curto-circuito, Coletivo Filé de Peixe, Coletivo Político QUEM, Coletivo Transverso, com.posições.políticas, Comando Creativo – Propaganda Bolivariana, Comissão Nacional da Verdade Brasil, Comitê da Verdade, Memória e Justiça no Ceará, Convergencia Gráfica – México, Copyfight, Cordão da Mentira, Critical Art Ensemble, Cuca Che Guevara, Dead Leaves, Desaparecidos Políticos, Documentos Revelados, Donos da Mídia, En Medio, Espacio Memoria y Derechos Humanos – Argentina, Etcétera, Ex Argentina, Exposição Sala Escura da Tortura
flo6x8, Foro Argentino de Radios Comunitarias, Frente 3 de Fevereiro, Frente de Esculacho Popular, GIA – Grupo de Interferência Ambiental, Grupo Acidum, Grupo de Arte Callejero – Argentina, Grupo Expressões Humanas, Grupo Risco, Grupo Tortura Nunca Mais – SP, Guerrilla Girls, HIJOS – Argentina, Instituto Vladimir Herzog, João e Maria.doc, Kidult, Kiwi Companhia de Teatro, Laboratory of Insurrectionary Imagination
Levante Popular da Juventude, Londres 38 – Chile, Luther Blissett, Mães de Maio, Manifesto – Por uma arte revolucionária independente (1938), Márcio Dias/Gambiarra, Media Sana, Meio Fio Pesquisa-ação, Memória Cine Br, Memorial da Resistência de São Paulo, Memórias da Resistência, Memórias Reveladas, Mujeres Públicas, Muralha Rubro Negra, Museo de la Memoria y los Derechos Humanos – Chile, Museu da Memória – Argentina, Nexo FM – Argentina, Not an

Alternative, Núcleo Memória, Observatório do Direito à Comunicação, Occupy Wall Street, Parque com Esculturas em Buenos Aires, Passa Palavra, Peça de Teatro Filha da Anistia, Poro – Intervenções Urbanas e Ações Efêmeras, Projeto CadaFalso, Rádio Cordel Libertário, Rádio La Bemba – Argentina, Radio Sur 90.1 FM – Argentina, Rádio Voz da Ilha, Rádio Xibé, Recife Resiste, Rede Nacional de Meios Alternativos (Argentina), Revista Caros Amigos, Revista Reticências Crítica de Arte…, Rizoma de Rádios Livres, Secretaria Nacional de Direitos Humanos, Selo Coletivo, Teatro Máquina, Templo da Poesia, The Illuminator, The Yes Men, Tortura Nunca Mais, Traficantes de Sueños, Tv Bom Jardim, Universidade Nômade, Videoteca Digital, Vila das Artes, Wikitoki, Women Artist in Revolution, Wu Ming, Yomango, Zagaia.